Bernard Ashmole

Griechische Originalstatuen in Venedig.

Von

Adolf Furtwängler.

(Mit 7 Tafeln und mehreren Textbildern.)

Aus den Abhandlungen der k. bayer. Akademie der Wiss. I. Cl. XXI. Bd. II. Abth.

München 1898.
Verlag der k. Akademie
in Commission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth).

Die in diesen Denkschriften von mir begonnenen Studien über die Statuenkopieen im Altertum (Abhandl. I. Cl., 20. Bd., 3. Abth., S. 527 ff.), deren Fortsetzung demnächst folgen soll, haben zur Vorbedingung, dass innerhalb der uns erhaltenen Statuenmenge diejenigen ausgesondert werden, welche vor die mit dem Anfang des ersten Jahrhunderts vor Chr. beginnende grosse Kopistenthätigkeit gehören und der schöpferischen Periode griechischer Kunst zuzuweisen, mithin als griechische Originalstatuen zu bezeichnen sind.

In den Sammlungen auf griechischem Boden entgehen diese Werke nicht leicht der Beachtung, ja das hier im Allgemeinen herrschende günstige Vorurteil führt leicht dazu, dass Statuen, die nur Kopieen der eigentlichen römischen Kopistenzeit sind, wie z. B. die Aphrodite von Epidauros in Athen, für Originalwerke gehalten werden. Anders in den italischen Sammlungen, wo man gewohnt ist, nur spätere Kopieen zu finden; hier können griechische Originale sich leichter der Beachtung entziehen. In Venedig freilich, sollte man meinen, müsste der Betrachter auf das Vorkommen griechischer Figuren eher vorbereitet sein; gleichwohl befindet sich eben hier im Museo archeologico des Dogenpalastes eine bisher als solche nicht beachtete Serie unterlebensgrosser weiblicher Marmorstatuen, die aus den Zeiten höchster Blüte originaler griechischer Kunst, aus dem fünften und vierten Jahrhundert v. Chr. stammen.

I.

Wir betrachten zuerst eine Statue der Athena (Taf. VII, 2)[1], die in mehrfacher Hinsicht eine Sonderstellung einnimmt gegenüber der eng geschlossenen Serie der übrigen. Ueber ihre Herkunft ist nur bekannt, dass sie bis zum Jahre 1811 im Hofe des Dogenpalastes stand und dann in das Museum versetzt ward. Sie besteht aus pentalischem Marmor. In diesen beiden Punkten, Herkunft und Material, unterscheidet sie sich von der folgenden Serie. Sie ist gut $^{3}/_{4}$ lebensgross (jetzige Höhe 1,48). Die Statue ist ein sehr lebendig

---

[1]) Dütschke, ant. Bildw. in Oberitalien, Bd. V, Nr. 73. Valentinelli, marmi scolpiti del Museo della Marciana no. 9, tav. 1. Clarac, mus. de sculpt. 460, 854.

und frisch gearbeitetes attisches Original aus dem späteren fünften Jahrhundert. Leider ist nur der Torso erhalten. Der Kopf war besonders angesetzt und mit dem Halse in den Torso eingelassen; der moderne Ergänzer hat auf einen neuen Hals einen schlechten antiken Athenakopf römischer Arbeit aufgesetzt. Von den Armen ist nur das oberste Stück des rechten Oberarms antik; modern ist auch die runde profilierte Basis mitsamt den Füssen.[1])

In den Zacken der Aegis sind noch Eisenstifte erhalten, welche die aus Metall einst besonders angesetzten Schlangen zu halten bestimmt waren. Von weiteren metallischen Zugaben zeugen zwei Löcher mit Eisenstiften in der Gegend des von den Steilfalten des Peplos bedeckten linken Knies; ferner ein Bohrloch weiter oben in den Falten unter der linken Hüfte. Vermutlich waren der Schild oder die Schlange der Göttin an ihrer linken Seite aus Metall angebracht. Diese Technik ist den römischen Kopieen fremd; ein Kopist würde die Aegisschlangen im Marmor gebildet haben. Dagegen ist dies Ansetzen metallischer Zuthaten an den Marmorarbeiten der classischen Zeit das regelmässige Verfahren.[2])



Akropolis zu Athen.

Die Statue trägt die Gewandung der Athena Parthenos, mit dem Unterschiede, dass der lange Ueberschlag des Peplos im Rücken heraufgenommen und mit den Enden auf die Schultern über die Aegis gelegt ist,[3]) eine Tracht, die bei jungen Mädchen in der phidiasischen Epoche (man denke an den Parthenonfries, die Koren des Erechtheions, die Kore des eleusinischen Reliefs) gar häufig, bei Athena aber ungewöhnlich ist, indem sie zu der Aegis nicht recht passt.

Die nächsten Verwandten der Statue sind zwei schon lange bekannte ebenfalls unterlebensgrosse Athenafiguren von der Akropolis zu Athen[4]) (die eine beistehend). Sie stehen der unserigen so nahe, dass man vermuten darf, auch sie werde von der

---

[1]) Die Angabe der Ergänzungen ist bei Dütschke wie immer ungenau; die moderne Basis bildet er sogar ab als antik!

[2]) Vgl. das Intermezzi S. 18 f. über die Technik des Torso Medici Bemerkte.

[3]) An beiden Seiten sind grosse Stücke des Randes dieses hinteren Ueberschlags ergänzt.

[4]) Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse Nr. 473. 475. Th. Schreiber, Athena Parthenos (Abhandl. d. sächs. Ges. d. Wiss., Bd. VIII) S. 35, A; 37, B. — Schon Conze, Arch. Ztg. 1873, S. 83, 9 bemerkte von der Venezianer Statue, „gleicht attischen Arbeiten“ und dachte dabei wohl an jene Torse der Akropolis.

Akropolis stammen. Alle sind freie Abwandlungen der Athena Parthenos des Phidias (gehören also in die Ueber Statuenkopieen I, S. 529, Nr. 2 bezeichnete Rubrik von abhängigen „Originalen“) und stammen aus den letzten Dezennien des fünften Jahrhunderts. Die Venezianerin hat das Standbein vertauscht, womit zusammenhängt, dass der Peplos an der linken, nicht wie bei der Parthenos an der rechten Seite offen ist. Das Spielbein ist hier wie an jenen Torsen schon im Schritt zurückgezogen, nicht wie bei der Parthenos nur zur Seite gestellt. Die Aegis ist ganz schmal, das Gewand schon ziemlich dünn und feinfaltig; es legt sich wie feucht um den Unterschenkel des Spielbeins und bildet von dessen Knie herab keine schwere Steilfalte mehr. Zu den Falten um Brust und Leib bietet die — freilich nur flüchtig ausgeführte — Iris im Parthenonfries, die den gleichen gegürteten Peplos trägt, einen passenden Vergleich. Stilistisch ist die Statue dem Friese sehr nahe, näher als jenen beiden Torsen, welche die effektvolle tiefe Bohrung der Falten zeigen, die unserer Athena ebenso wie dem Friese noch fremd ist. Der Iris und der Venezianer Athena sehr ähnlich ist aber ein anderer Torso der Akropolis, der Oberkörper einer wieder unterlebensgrossen weiblichen Figur, die den Mantel zu dem gegürteten Peplos trug (s. beistehend). Wir dürfen sonach vermuten, dass die Athena der Periode des Parthenonfrieses angehört und etwas älter ist als jene Athenatorsen der Akropolis, die der Zeit des peloponnesischen Krieges zuzuweisen sein werden.



Akropolis zu Athen.

Das bedeutendste erhaltene Werk von der Art wie jene kleinen Statuen ist aber der prachtvolle grosse Demetertorso von parischem Marmor im Museum zu Eleusis, der in Bewegung und Gewandbehandlung mit den genannten Athenafiguren übereinstimmt; nur die gewundene Faltenlinie zwischen den Brüsten deutet auf etwas ältere Tradition; das Werk wird in die Zeit der Parthenongiebel gehören (s. umstehend).[1])

[1]) Vgl. Ueber Statuenkopien I, S. 541, Anm. 1.

Mit den Kopien der Parthenos verglichen, überraschen alle diese Statue durch den viel reicheren und reizvolleren Fall des Gewandes, besonders an dem Ueberschlag. Die herbe Einfalt des gewaltigen Vorbildes wich sofort dem Drange nach gefälligerer Form.

Der rein attische Charakter der Venezianer Statue erhellt aus jedem Vergleiche; interessant ist es, die ebenfalls unterlebensgrosse Athena aus Leptis im Museum zu Konstantinopel (Joubin, catal. des sculpt. 1893, Nr. 20; s. umstehend) zu vergleichen, die ungefähr derselben Zeit angehören muss. Auch diese hat das Parthenosgewand und linkes Standbein, und ihr Kopf gleicht ganz attischen Typen; aber welcher Unterschied in der Gewandbehandlung! Um den Unterkörper hat der Peplos hier eine an attischen Werken ganz unerhörte unruhige Bewegung nach der Hüfte des Standbeins zu bekommen, und der Oberkörper mit den leeren breiten Faltengängen findet nicht an attischen, wohl aber an kleinasiatischen Werken wie den Nereiden von Xanthos die nächste Parallele. Die Statue von Leptis wird wie diese von einem ionischen Künstler herrühren (vgl. Arch. Ztg. 1882, S. 360 ff., Meisterwerke S. 221). Da wir aus dem Künstlerkreise, der das Nereiden-Denkmal und das Heroon von Trysa schuf, sonst keine ruhig stehenden Rundfiguren besitzen, so ist die Statue von Leptis mit ihrem Kontraste gegen die attischen Werke und gegen deren massvolle schlichte Anmut besonders wertvoll.



Museum in Eleusis.

Eine diesen attischen Statuen sehr verwandte Schöpfung, die aber von einem namhaften Künstler herrühren muss, ist uns noch in mehreren Kopieen

der römischen Zeit erhalten.[1]) Sie schliesst sich in der Gewandung näher an die einfache monumentale Strenge der Parthenos an, obwohl sie stilistisch auf derselben fortgeschrittenen Stufe steht wie jene attischen Torse;[2]) allein der Kopf zeigt, dass wir einen selbständigen und bedeutenderen Meister vor uns haben, der sich mehr an den Schöpfer der Pallas Velletri als an den der Parthenos anschloss. Die verlorenen Köpfe der attischen Torse werden dagegen wohl den runden attischen Helm gehabt und der Athena von Leptis ähnlich gewesen sein.

II.



Aus Leptis, in Konstantinopel.

Die übrigen griechischen Original-Statuen des Museums des Dogenpalastes haben das gemeinsam, dass sie alle aus der 1586 der Republik vermachten Sammlung Grimani stammen, ferner, dass sie alle aus parischem Marmor bestehen, unterlebensgross sind und vollbekleidete weibliche Gestalten darstellen. Auch die Art der Erhaltung und Verwitterung ist bei allen sehr ähnlich. Eine der Statuen ist durch Kalathos und Schleier sicher als Demeter gekennzeichnet; auf einer anderen sitzt ein zwar nicht zugehöriger, aber offenbar von derselben Stelle stammender Kopf mit Schleier, der ebenfalls sicher als Demeter bezeichnet werden kann wegen seiner Aehnlichkeit mit der knidischen Statue; bei den anderen Statuen ist die Deutung auf Kore oder Demeter teils direkt angezeigt, teils wenigstens nahe liegend. Alle stammen dem Stile nach aus der zweiten Hälfte des fünften oder der ersten des vierten Jahrhunderts. Aus diesen Umständen glaube ich schliessen zu dürfen, dass diese Statuen an einem und demselben Orte gefunden wurden, der ein Heiligtum der Demeter und der Kore war. Dieser Ort kann nicht in Attika gewesen sein, da hier in der Periode, welcher die Statuen angehören, für dergleichen Arbeiten nur der heimische pentelische Marmor verwendet worden ist; auch der Peloponnes ist ziemlich ausgeschlossen, da dessen Heiligtümer nach allem, was wir wissen, in jener Zeit Votivstatuen von Marmor in

[1]) Vgl. Ueber Statuenkopieen I, Taf. 4 und S. 555 ff.

[2]) Vgl. a. a. O. 556 f.

grösserer Zahl nicht besessen haben. Dagegen spricht die grösste Wahrscheinlichkeit dafür, dass es ein Ort auf den griechischen Inseln, oder vielleicht auch an der kleinasiatischen Küste war. Vermutlich lagen die Statuen in dem Heiligtum, wie dies heutzutage noch auf Cypern an vielen Stellen der Fall ist, sichtbar und kaum etwas verschüttet auf dem Trümmerfelde, so dass sie die leichte Beute eines venezianischen Seglers werden konnten, der sie dem kunstliebenden und sammeleifrigen Patriarchen von Aquileja brachte. Dieser liess die Statuen nach der Weise der Zeit ergänzen; wo die Füsse und Plinthen beschädigt waren, wurden sie mit zierlich profilierten runden Basen ergänzt; wo die Köpfe fehlten, wurden, wenn nicht irgend ein antiker Kopf passender Grösse vorhanden war, neue Köpfe erfunden. Glücklicherweise war aber die Erhaltung der Statuen im Ganzen eine sehr gute, und so haben einige selbst ihre Köpfe bewahrt. Bei den meisten ist antike Verwitterung von oben her deutlich, die zeigt, dass die Statuen einst im Freien standen.

Sie gehören in eine Klasse unterlebensgrosser Votivstatuen griechischer Heiligtümer, von der wir noch mancherlei Proben besitzen, wenn auch nirgends eine so gut erhaltene und stilistisch interessante Serie wie die venezianische. Schon bei der Besprechung der Athena haben wir auf mehrere solche verwandte Votivstatuen Bezug genommen und werden noch weiter Gelegenheit dazu haben. Die ganze Klasse sollte indess einmal als solche behandelt werden.

Wir beginnen die genauere Betrachtung mit einem besonders sorgfältig gearbeiteten und wohl erhaltenen Stück (Dütschke V, Nr. 210), von dem wir auf Taf. I, II eine Vorder- sowie eine Seitenansicht der ganzen Figur wie des Kopfes allein wiedergeben. Die Statue ist etwas mehr als halblebensgross (H. 1,07). Ergänzt sind nur die beiden aus dem Gewande herauskommenden Unterarme, der linke mitsamt dem Füllhorne. Beide Unterarme waren ursprünglich besonders angesetzt gewesen. Modern ergänzt ist sonst nur noch die Nasenspitze und ein Stück der rechten Schulter. Der Kopf ist zwar gebrochen, aber zugehörig, wie die Bruchkanten beweisen. Am Oberkopfe ist ein Stück antik besonders angesetzt, nicht, wie man gemeint hat, ergänzt. Dergleichen Stückungen kommen an griechischen Originalen bekanntlich häufig vor. Die Statue ist auch am Rücken ausgeführt, wenn auch weniger sorgfältig als vorne. Die Plinthe mit den Füssen, die dicke Sandalen tragen, ist antik und war zum Einlassen in ein Postament bestimmt. Die technische Ausführung ist von ausserordentlicher Sorgfalt und Sauberkeit; die tiefen Faltenkanäle sind eminent scharf und fein mit Hilfe des Bohrers ausgearbeitet. Metallne Ohrringe und ein metallnes Diadem schmückten einst den Kopf, wie

die Bohrlöcher in den Ohrläppchen und im Haare an den Enden der für das Diadem bestimmten Rille beweisen.

Schon Thiersch (Reisen in Italien I, 230) nannte diese Statue ein „vortreffliches Werk“ und fühlte sich an die Frauenbilder des Parthenon erinnert. Doch hielt er, wie später noch Valentinelli (Nr. 146), den Kopf für fremd; auch Valentinelli erinnerte aber an den Parthenonfries und nannte die Statue ein „antichissimo greco lavoro“. Conze (Arch. Zeitg. 1873, S. 86, 146) verglich ebenfalls den Parthenonfries, und zwar die Figur der Priesterin, sowie das eleusinische Relief und die sog. Sappho Albani; er nannte die Statue eine „etwas handwerksmässige Wiederholung einer altattischen, d. h. der Zeit des Phidias etwa entstammenden Gewandfigur“; der Kopf erinnere aber an den Doryphoros. Er wie auch Heydemann (Mitteil. aus Oberital. S. 14, 146) erkannten die Zugehörigkeit des Kopfes.

Die Statue muss geradezu als die best erhaltene und best ausgeführte originale Einzelstatue der phidiasischen Epoche bezeichnet werden, die uns überhaupt erhalten ist. Dies ergiebt sich aus der genaueren Betrachtung und dem Vergleiche mit den uns sonst erhaltenen Denkmälern.

Die Grundzüge der Gestalt sind uns wohlbekannte typische, d. h. solche, die längere Zeit hindurch von verschiedenen Künstlern benutzt worden sind. Besonders beliebt waren sie aber in der phidiasischen Periode. Diese typischen Züge bestehen darin, dass die Gestalt auf dem linken Beine ruhend steht und den rechten Fuss zur Seite setzt und etwas nachzieht; dass die beiden Oberarme, am Körper anliegend, gesenkt sind; dass der Kopf etwas nach der Seite des Standbeines gewendet ist; dass die Frau den ionischen Linnen-Chiton mit geknöpften Oberärmeln trägt und dass sie den schweren Wollenmantel so darüber geworfen hat, dass er auf der linken Schulter aufliegt und mit dem anderen Ende um die rechte Hüfte herumgeht, einen dreieckigen Ueberfall bildet und von dem linken Arm angedrückt wird; sowie endlich, dass der Gegensatz des Linnen- und Wollenstoffes sehr deutlich ausgeprägt erscheint. Die geschilderten typischen Züge finden wir zunächst an einem datierbaren Werke, einem nach der Beobachtung von Sauer (Festschrift für Overbeck S. 73) von den Metopen des Parthenon stammenden Torso des Akropolis-Museums. Ein Unterschied gegen unsere Statue besteht nur darin, dass der Chiton am Torso ohne Ueberschlag gebildet ist. Vergleicht man beide Werke nach ihrer künstlerischen Ausführung, so ist die Venetianer Statue dem Metopentorso bedeutend vorzuziehen; denn letzterer ist eine ziemlich flüchtige dekorative Arbeit; die Mantelfalten sind ganz oberflächlich und gleichförmig gegenüber den ebenso fein beobachteten wie fein ausgeführten entsprechenden

Teilen der Statue. Den Linnenchiton an beiden Stücken kann man nicht ohne Weiteres vergleichen; denn es sind hier zwei verschiedene Methoden der Darstellung zur Anwendung gekommen, die, soviel ich sehe, im fünften Jahrhundert beide neben einander und zwar innerhalb derselben Kunstrichtung auftreten.[1]) Die eine Art sucht den Linnenstoff durch knittrige, kantige, rauhe, unregelmässig gewellte Faltenrücken zu bezeichnen; sie hat eine malerische Tendenz und ist speziell für Ausführung in Marmor bestimmt. Wir finden diese Art an den Parthenonmetopen; ausser an jenem Torso besonders an der einen mit dem Frauenraube (Brunn-Bruckmann, Denkm. 193). Ihre höchste Ausbildung und Verfeinerung findet sie an den Figuren der Parthenongiebel. Die andere Art geht vom älteren Stile aus; sie liebt regelmässigere glatte Faltenrücken, die bald bandartig breit, bald schmal und rund sind. Als charakteristische Beispiele des eben erst aus den Fesseln des strengen sich befreienden Stiles nenne ich die Grabstele in Rom, Helbig, Führer 586; Brunn-Bruckmann, Denkm. 417, und die Kore eines Votivreliefs von Eleusis, Athen. Mitt. 1895, Taf. 5. Eine Fortsetzung dieser Weise bietet der Parthenonfries in der Figur der sog. Peitho (Artemis), deren Chiton von der Manier der Metopen wie der Giebel sehr absticht. In diese Reihe gehört auch die Venezianer Statue. Indem der Stoff hier etwas schwer erscheint und die äusserst zierlich und fein gearbeiteten Faltenenden des Ueberschlags sowie namentlich auch das herabhängende Aermelende des rechten Armes fast noch etwas Strenges haben, wird man die Statue lieber vor als nach dem Friese datieren. Jedenfalls ist sie älter als jene am Parthenongiebel zuerst begegnende Entwicklungsstufe, welche den Chiton ganz dünn und durchsichtig bildet, eine Weise, die in der attischen Kunst der Zeit des peloponnesischen Krieges durchaus herrscht, wobei dann der vom Chiton bedeckte Oberkörper zuweilen fast wie nackt wirkt.[2]) In dieser nachparthenonischen Periode verschwindet auch die besondere Charakterisierung des Linnenstoffes durch die parallelen gewellten Linien, die ihn als Plissé bezeichnen, gänzlich, indem der Stoff eben nur ganz dünn erscheint. Schon an den Thauschwestern kündet sich dies

[1]) Zur Geschichte des Linnenchitons im fünften Jahrhundert vgl. Amelung in Jahrb. d. Ver. d. Altertumsfr. im Rheinl., Heft 101, S. 160 ff.; die Sache ist indess komplizierter als Amelung annimmt; neben viel Richtigem ist in seinen Ausführungen auch manches Unzutreffende; der Gegenstand verdient eingehende gesonderte Behandlung.

[2]) Eine solche Figur — die Peitho links — befindet sich auch auf dem Friese des Athena-Niketempels: sie allein ist ein vollgiltiger Beweis für die Datierung des Tempels in die Zeit des peloponnesischen Krieges, die man neuerdings wieder meint in Zweifel ziehen zu können; doch darüber vgl. Sitzungsberichte 1898, Zu den Tempeln der Akropolis, III. Die gesetzmässige Entwickelung der Chitonbildung liegt in den Denkmälern überaus klar vor, vgl. zuletzt Amelung in den Jahrb. d. Ver. d. Altertumsfr. im Rheinl., Heft 101, S. 160 ff.

an, während an anderen Giebelfiguren, wie an der Kekropstochter, Westgiebel C und dem im Chiton so überaus ähnlichen Torso Medici (vgl. Intermezzi S. 19) jene Plisséfältchen immer noch recht deutlich sind, die Erechtheion, Nikefries und Nemesisbasis nicht mehr kennen.

Eine Statuette aus Pompeji, leider ohne Kopf erhalten, ist eine römische Kopie nach einer der Venezianer sehr ähnlichen Statue (Arndt-Amelung, Einzelverkauf Nr. 497). Indem der Chiton keinen Ueberfall hat, ist die Figur indess jenem Metopentorso noch ähnlicher; die Behandlung des Chitons steht aber unserer Statue näher als jenem Torso.

Die oben genannten typischen Grundzüge finden wir aber vor allem in einer in mehreren Kopieen erhaltenen Statue wieder, deren vollständigstes Exemplar die sog. Sappho Albani ist.[1]) Und hier hat der Chiton auch den Ueberschlag, wodurch die Aehnlichkeit mit der Venezianerin noch grösser wird. Abweichend ist nur, dass der rechte Arm gesenkt ist und dass der Kopf eine Haube trägt. Der Ueberschlag des ionischen Chitons, der in der Gegend der Taille endet,[2]) ist eine Trachteigentümlichkeit der älteren Zeit, die im strengen Stile des fünften Jahrhunderts sehr gewöhnlich, im freien schon seltener ist und sich später allmälig verliert. Die strengrotfigurigen Vasenbilder liefern zahlreiche Beispiele. In der älteren Zeit ist mit diesem Ueberschlag gewöhnlich eine tiefe Gürtung verbunden mit einem weit über die Hüften herab auf die Oberschenkel fallenden Kolpos; vgl. für Ueberfall und tiefe Gürtung z. B. die Vasen, Wiener Vorlegeblätter, Serie 8, 3. 6 (Brygos). A, 2. 4 (Hieron). Die tiefe Gürtung zeigt auch die schon angeführte Kore des Reliefs, Athen. Mitteil. 1895, Taf. 5 und das Mädchen der Stele, Helbig, Führer 586. Diese tiefe Gürtung ist nun auch an unserer Venezianer Statue in der Profilansicht deutlich; sie ist ein neues Anzeichen für ihr relatives Alter; die Albanische Statue scheint sie nicht mehr zu haben, ebensowenig wie die noch zu besprechende Statuette aus dem Piräus (Athen, Kabbadias Nr. 176), die auch noch den Ueberfall hat. Vergleichen wir die Stilisierung der Falten der Albani'schen Statue und besonders der vortrefflichen Replik von Cherchel mit unserer Venezianerin, so macht auch da die letztere einen etwas älteren Eindruck; jedenfalls ist die Behandlung eine recht verschiedene; die Albani'sche

[1]) Helbig, Führer 835. Brunn-Bruckmann, Denkm. 255. Vgl. Meisterwerke S. 100, 5. Arndt-Amelung, Einzelverk., Text zu Nr. 497. Amelung in Jahrb. d. Ver. d. Altertumsfr., 101, S. 162. Sichere Repliken sind: der Torso von Cherchel, Gauckler, Musée de Ch. pl. 16, 1; p. 144, und der zu Athena ergänzte Torso des Capitols, Arndt-Amelung, Einzelverk. 449.

[2]) Er darf nicht mit Gürtung verwechselt werden. Die Statue Albani und der Tors Cherchel geben den Ueberschlag deutlich, der Kopist des Capitolinischen Torso hat die Tracht schon misverstanden und hat an eine Gürtung gedacht.

Statue zeigt einen sehr dünnen Linnenstoff, der in eine Unzahl welliger, feiner, schmaler Falten mit rundlichem Rücken bricht, die auch da durchgeführt sind, wo das Gewand am Körper anliegt. Ebenso wie die oben charakterisierte, an Parthenonmetopen und -Giebeln hervortretende Art der Ausführung des Linnenchitons für Marmor gedacht ist, ebenso scheint die hier vorliegende mehr für Bronze geeignet. Die nächste Analogie, die ich kenne, bietet die Amazone des Mattei'schen Typus, die Springerin; die Aehnlichkeit der Stoffbehandlung hier und an der Albani'schen „Sappho" tritt bei genauerer Betrachtung und Vergleichung immer deutlich hervor; sie beweist einen näheren Zusammenhang beider Werke; bei der Springerin führen viele Gründe auf Phidias (vgl. Meisterwerke S. 297),[1] und bei der „Sappho" ist das Gleiche der Fall, namentlich durch den Kopftypus;[2]) beide Werke waren gewiss ursprünglich Bronzestatuen.

Zur Venezianerin zurückkehrend, vergleichen wir noch ihren Mantel, der am Rande die sog. Salkante zeigt, die an Originalen des fünften Jahrhunderts nicht zu fehlen pflegt. Dem prachtvollen, tiefen, lebendigen und wahren Faltenwurfe dieses Mantels gegenüber erscheint der der „Sappho" zunächst leblos und flach, was zwar im wesentlichen an den Kopisten liegen wird; das Original scheint aber doch den Mantel von dünnerem Stoffe und mit flacheren gleichmässigeren Falten gebildet zu haben, als die Venezianische Marmorfigur. Ein Streben nach schlichter Ruhe zeigt sich auch in dem über die linke Schulter fallenden Mantelende der „Sappho", das ganz gerade herabhängt; an der Venezianerin ist es rund geschwungen und weicht der linken Brust aus.

Trotz der nahen typischen Verwandtschaft der beiden verglichenen Statuen ist doch klar, dass keine von der anderen direkt abhängt. Beide müssen aus gemeinsamer älterer Quelle schöpfen, und zwar hat die Venezianerin, wie wir bemerkten, etwas altertümlichere Züge als die „Sappho". Wie die Vorstufe des Typus im strengen Stile der Zeit um 460 ausgesehen hat, lehrt die schöne Bronzestatuette in Wien, die v. Schneider im Jahrb. d. österr. Kunstsamml. XII, Taf. 3, S. 72 ff. veröffentlicht hat. Die Bronze stimmt allerdings nicht ganz mit unserem Typus, indem sie rechtes Standbein und entsprechende Kopfwendung zeigt.

---

[1]) Das Spiel, das Botho Gräf im Jahrbuch d. Inst. 1897, S. 81 ff. mit den Amazonenstatuen treibt, mag ihm den Beifall gewisser Dilettanten in Berlin eintragen; allein es bleibt ein Spiel.

[2]) Vgl. Meisterw. S. 100, Anm. 5, wo ich Richtung des Phidias, aber nicht den Meister selbst vermutete. Der Kopf scheint mir doch für letzteres zu sprechen. Ueber die Benutzung eines peloponnesischen Vorbildes vgl. unten.

Indess giebt es noch andere Kopieen, welche beweisen, dass unser Typus in phidiasischer Zeit mannigfache Verwendung zu Einzelstatuen fand. So ein Torso aus Herculaneum in Neapel,[1]) welcher der Venezianerin namentlich in der Behandlung der Chitonfalten und des Ueberschlages viel ähnlicher zu sein scheint als die sog. Sappho. Ferner ein ähnlicher, aber wieder etwas verschiedener Torso des Louvre, catal. somm. Nr. 2290, an welchem der rechte Oberarm etwas gehoben war.

Etwas mehr verschieden, bei Beibehaltung all der typischen Grundzüge, ist eine andere Statue in Neapel, die als „Giunone“ ergänzt ist (Clarac 420 A, 727 B; Photogr. Sommer 1522);[2]) bei ihr ist unmittelbar unter dem Ueberschlag die Gürtung des Chitons angegeben; auch hier ist der rechte Oberarm ein wenig gehoben.

Die Originale der letztgenannten Statuen sind keineswegs als abhängig von dem der „Sappho“ Albani zu denken, ja, es ist recht wahrscheinlich, dass sie älter waren als letztere.

Ferner ist es durchaus nicht nötig, dass diese künstlerisch zu einem Typus gehörigen Statuen auch gegenständlich dasselbe bedeuteten. Das berühmte grosse Relief aus Eleusis lehrt zwar, dass unser Typus in phidiasischer Zeit für Demeter oder Kore verwendet wurde,[3]) aber nicht, dass er diesen Göttinnen allein charakteristisch war. Es ist voreilig, die Figuren, wie es jetzt zu geschehen pflegt, alle Kore zu nennen; besser wäre wenigstens Demeter, da die entsprechende Figur des eleusinischen Reliefs viel wahrscheinlicher diese als jene darstellt (vgl. Text zur Schulausgabe der Brunn-Bruckmann'schen Denkmäler Nr. 23). In der That ist Demeter wohl der passendste Name für die Albani'sche Statue. Der Venezianerin aber wird man in die beiden vorgestreckten Hände weitaus am wahrscheinlichsten je eine Fackel ergänzen. Auch die von Schneider publizierte Wiener Bronze hat dieselbe Armhaltung, die, worauf derselbe Gelehrte aufmerksam macht, mit den erhaltenen Fackeln an der unserem Typus angehörigen Gestalt eines Votivreliefs aus dem Piräus[4]) wiederkehrt. Hier ist die Göttin, die allein dargestellt war, indem vor ihr nur die Adoranten standen, gewiss Demeter. So wird die venezianische Figur also wahrscheinlich Demeter mit den Fackeln dargestellt haben.

---

[1]) Clarac 506 A, 1026 A. Amelung hat (Text zu Einzelverk. Nr. 497) richtig bemerkt, dass die Figur nicht Replik der Albani'schen ist; mit Unrecht aber nennt er sie eine „ungeschickte Abwandlung“.

[2]) Auch angeführt bei Amelung a. a. O.

[3]) Die entsprechende Gestalt des Reliefs hat allerdings rechtes Standbein und der Chiton ist ohne Ueberschlag; doch liegt augenscheinlich derselbe Grundtypus vor.

[4]) Le Bas, mon. fig. 45. Schneider a. a. O. S. 75, Fig. 5.

Es sei hier noch auf ein, wie es scheint, unpubliziertes Relief in Eleusis aufmerksam gemacht (von dem mir eine Photographie Sam Wide's vorliegt), das wohl auch Demeter darstellt; sie hält, wie es scheint, eine Schale über einen klein gebildeten Jüngling; die Haltung und Gewandung sind ähnlich wie an unserem Typus. Interessant ist das Motiv des Herabrutschens des Chitons, indem das Relief älter zu sein scheint als die sonstigen Beispiele; gewiss ist es nicht jünger als der Parthenonfries, wo jenes Motiv an der Artemis versucht ist.

Dass unser Typus indess auch für Athena verwendet worden ist, hat v. Schneider (a. a. O. S. 74 f.) mit Recht aus zwei attischen Urkundenreliefs geschlossen. Noch genauer als diese stimmt aber mit unserem Typus eine flüchtig gearbeitete Athenastatuette des Akropolis-Museums (Nr. 2803) überein, die ausser Chiton und Mantelwurf auch das linke Standbein hat wie jener. Die Linke hält ein Füllhorn, unten ringelt sich die Schlange empor. Es scheint offenbar eine grosse Statue nachgebildet. Vor allem ist aber hier natürlich der Athena Giustiniani und ihrer Repliken zu gedenken; denn sie wiederholt alle die uns wohl bekannten Grundzüge des Typus; nur hat der Mantel nicht den dreieckigen herabhängenden, sondern einen schmäleren Ueberfall; der Linnenchiton zeigt den Ueberfall, nur hängt derselbe auffallend tief herab. Auch die stilistische Behandlung des Linnenstoffes schliesst sich an die Weise der Stilstufe der Venezianerin an; nur sind die Falten gar nüchtern und einförmig geraten.

Für das Problem, das diese Statue uns aufgiebt, weiss ich keine andere Lösung, als die von mir in den Meisterw. S. 593 f. versuchte, die sich mir seitdem nur immer mehr bestätigt hat.[1]) Die Grundzüge dieser Figur sind, wie uns die soeben angestellte Untersuchung von neuem gelehrt hat, etwa um die Mitte des fünften Jahrhunderts geschaffen und dann viel benützt worden. Dem Ansatze in diese Epoche widerspricht der Kopf, und bestätigend treten äussere Details hinzu. Der Kopf findet seine allernächste Parallele in dem Apollo des Typus des sog. Vatikanischen Adonis, was ganz in die Augen fallend ist, wenn man Abgüsse des Gesichtes beider Typen neben einander stellt; und auch die ganze Figur ist jenem Apollo zunächst verwandt; denn auch bei diesem folgen Stellung und Körperbau einem vielbenützten Typus

[1]) Begründeten Widerspruch haben erhoben: Arndt, Einzelverk. Nr. 226, der die Statue in das dritte Viertel des fünften Jahrhunderts datiert und damit gewiss richtig die Zeit bezeichnet, in welcher Stellung und Gewandung der Statue ihre typische Gestaltung empfangen haben; Amelung, ebenda zu Nr. 497, will statt jenes Datums „die Wende des fünften zum vierten Jahrhundert“ setzen, ohne zu versuchen, sie in eine der um diese Zeit bestehenden Kunstrichtungen einzugliedern.

des fünften Jahrhunderts, der mit unserem weiblichen im Wesentlichen übereinstimmt; aber auch hier ist der lockige, weiche Kopf ein sicherer Beweis der Zugehörigkeit in's vierte Jahrhundert, in die praxitelische Epoche. Der Künstler praxitelischer Epoche, der in dieser Weise auf der Basis alter Typen arbeitet, kann aber kaum ein anderer sein als Euphranor, der die festen Traditionen der alten sikyonischen Schule fortsetzte (vgl. meine Ausführungen in Samml. Somzée, S. 53 f.).

Es wird nun in diesem Zusammenhange wahrscheinlich, dass der weibliche Typus, mit dem wir uns hier beschäftigt haben, obwohl er im Kreise des Phidias viel benutzt wurde, doch nicht hier, sondern im Peloponnes entstanden ist. Die Uebereinstimmung seiner Grundzüge mit dem älteren argivischen Kanon muss sogar geradezu zu dieser Annahme führen. Dass Phidias selbst an Hagelaidas Typen anknüpfte, lässt sich ja auch sonst noch erkennen (vgl. Meisterw. S. 78 ff.).

Wir haben den Kopf der Venezianischen Statue bisher genauer zu betrachten unterlassen. Und doch zieht er schon durch die ausserordentliche Sorgfalt der Ausführung die Aufmerksamkeit auf sich. In allen Formen die grösste Schärfe und Genauigkeit der Zeichnung und Modellierung, besonders deutlich an dem feinen Ohr und den Wellenlinien des Haares. Es scheint sich ein Künstler zu verrathen, der mehr in Bronze als in Marmor zu arbeiten gewohnt war. Um den Unterschied auch gegen die besten attischen Marmorarbeiten phidiasischer Zeit zu erkennen, vergleiche man die Köpfe vom Parthenonfries oder das Fragment der Nemesis von Rhamnus und die Reste ihrer Basis, oder die oben S. 279 abgebildete Figur der Akropolis oder den Kopf der trefflichen kleinen Aphrodite in Berlin[1]) oder endlich den Kopf der gleich näher zu besprechenden Statuette vom Piräus (S. 291): überall eine viel weniger subtile, flotte, freie Marmorarbeit. Aber auch sonst ist der Vergleich interessant: der Kopf ist von den attischen Werken auch in Formen und Ausdruck recht verschieden. Und um das, wodurch er abweicht, nähert er sich den peloponnesischen Typen. Dies feste, starre Gefüge des Ganzen, die ruhigen Flächen der Wangen und die Art, wie Nase und Mund über dieselben herausspringen, dieser Nasenflügelansatz und die Winkel des breiten geschlossenen Mundes und der ganze trocken ernste Ausdruck scheinen ächt peloponnesischer Art; man vergleiche etwa den vermutlichen Hagelaidastypus, Meisterwerke S. 405, Fig. 62 und dann den Doryphoros.

Wenn wir uns nun erinnern, was wir über den Ursprung des ganzen

---

[1]) Ueber Statuenkopien I, S. 6 (530). Jahrb. d. Ver. d. Altertumsfr. im Rheinl., Heft 101, Taf. 6, 2.

Typus unserer Figur gefunden haben, so werden wir zu der Vermutung gedrängt, dass sie das Werk eines Künstlers peloponnesischer und zwar wohl sikyonischer Schule der Zeit um 440 ist, welcher, sonst mehr in Bronze als in Marmor zu arbeiten gewöhnt, diese Statue, wie wir vermuteten, auf einer der Inseln oder an der asiatischen Küste gefertigt hat. So wäre die Figur geeignet, eine empfindliche Lücke in unserer Kenntnis der Kunst des fünften Jahrhunderts auszufüllen, indem sie uns eine Probe der weiblichen, ruhig stehenden Gewandfigur peloponnesischer Schule gäbe, die um oder bald nach der Mitte des Jahrhunderts zu datieren ist. Die sog. Sappho, die vermutliche Demeter Albani aber stellt die attische phidiasische Gestaltung desselben Grundmotivs dar.



Venedig.

III.

Wegen der im Wesentlichen gleichen Tracht lasse ich zunächst eine Figur folgen, welche etwas jüngeren Stiles ist. Die beistehend abgebildete, 0,81 hohe Statuette [1]) von parischem Marmor, aus der Sammlung Grimani, wie die vorige, hatte einen besonders eingelassenen Kopf, der verloren und durch eine moderne Arbeit, nach welcher die Statue „Marciana" getauft ward, ersetzt ist. Ergänzt sind ferner noch der rechte Vorderarm, die linke Hand, die Füsse und die profilierte runde Plinthe.[2]) Die Verwitterung zeigt, dass die Figur lange aufrecht im Freien gestanden hat, ein Umstand, der auch an anderen Figuren der Serie, wenn auch nicht immer so deutlich zu bemerken ist. Die Grundzüge sind dieselben wie bei der eben besprochenen Statue; nur ist der linke Unterarm gesenkt, ist der rechte Fuss energischer im Schritt zurückgezogen und zeigt der Mantel einen länger herabhängenden Ueberfall. Ferner ist die Differenz des Chiton- und Mantelstoffes hier schon

[1]) Dütschke V, Nr. 234. Clarac pl. 943, 2423. Valentinelli. marmi scolp. Nr. 170. Ein Urteil über sie fällt nur Dütschke; bei seiner bekannten Weise ist es freilich ein verkehrtes: er nennt die Figur „Kopistenarbeit".

[2]) Dütschke, der nicht einmal erkennt, dass der Kopf modern ist, hat auch hier den modernen Ursprung der Basis nicht bemerkt.

eine sehr viel geringere. Die parallelen Plisséfalten des Leinenstoffes fehlen schon; das Linnen ist sehr dünn und schmiegt sich dem Körper wie feucht an, so dass sogar die Vertiefung des Nabels deutlich sichtbar wird und der Leib fast wie unbekleidet wirkt. Es ist dies, wie schon oben erinnert ward, die in der nachparthenonischen Zeit der phidiasischen Schule, in der Epoche des peloponnesischen Krieges übliche Manier. Der Chiton hat indes noch den kurzen Ueberschlag über der Brust wie an jener älteren Figur. Dass auch diese Statue noch in's fünfte Jahrhundert gehört, ist unzweifelhaft; sie steht auf der Stilstufe, welcher das Original der Hera Barberini angehörte, mit welcher sie auch Gewandung und Stellung gemein hat. Nur klebt der Künstler unserer Venezianerin noch mehr an dem alten Schema, das die vorige Figur repräsentierte, während der Künstler der Hera in genialer Weise, unter Beibehaltung der Grundzüge der Gewandung und Stellung, durch feine Veränderungen im Einzelnen — vor Allem liess er den kleinlich wirkenden Ueberschlag weg — ein völlig Neues geschaffen hat. Wir haben hier ein höchst interessantes Beispiel davon, wie sich ein im Original erhaltenes Werk eines Künstlers zweiten zu einer durch Kopieen bekannten Schöpfung eines gleichzeitigen Künstlers ersten Ranges verhält. Indem wir die Folie näher kennen lernen, auf der sich das verlorene Meisterwerk einst erhob, lernen wir dessen Verdienste besser begreifen.



Vom Piräus, Museum in Athen.

Wir besitzen noch ein zweites Original, auch eine unterlebensgrosse Marmorstatuette, von einem Künstler zweiten Ranges derselben Zeit, eine Figur, die unserer Venezianischen ausserordentlich verwandt ist (s. beistehend).[1]) Ein wesentlicher Unterschied dieser Figur aus dem Piräus besteht nur darin, dass sie nicht die Schrittstellung mit linkem Standbein wie die Venezianerin und jene Hera, sondern den ruhigen entlasteten Stand zeigt, der im phidia-

[1]) Aus dem Piräus, jetzt in Athen, *ἐθν. μουσ.*, Kabbadias Nr. 176. Vgl. Athen. Mitt. 1889, Taf. 4 (Conze). Friederichs-Wolters, Gipsabg. Nr. 1209. Arndt, Einzelverkauf Nr. 613—616.

sischen Kreise immer beliebt blieb. Ueberaus ähnlich ist der Chiton behandelt, der auch hier den Ueberfall hat; auch hier liegt er am Leibe wie feucht an, auch hier bildet der untere Rand des Ueberschlags eine ganz gerade harte Linie, ja, die Formen sind hier fast noch nüchterner und trockener als dort. Der wohl erhaltene Kopf kann uns den Verlust an der Venezianer Figur etwas ersetzen. Doch ist anzunehmen, dass letztere auch im Kopfe mehr Schärfe, Sorgfalt und Genauigkeit der Arbeit als jene zeigte, wie dies bei ihrem Gewande thatsächlich der Fall ist.

Als unzweifelhaftes attisches Werk ist die Statuette vom Piräus auch für Beurteilung unserer Venezianerin wichtig, die hiernach ebenfalls von einem attischen oder in Attika gebildeten Künstler herrühren kann. Beide Figuren gehören der Zeit des peloponnesischen Krieges an, wie wir an der Art der Behandlung des Chitons erkannt haben. Mit Unrecht haben früher Einige die Piräusfigur teils in ältere, teils in jüngere Zeit gesetzt. Sehr richtig hat dagegen Kabbadias die stilistische Verwandtschaft mit der Votivstatuette eines Jünglings aus Rhamnus, Ἐφημ. ἀρχ. 1891, Taf. 6, hervorgehoben; diese aber, die nur viel besser als die Piräusfigur gearbeitet ist, gleicht ihrerseits den Reliefs der Nemesisbasis des Agorakritos so überaus (vgl. besonders Jahrb. d. Inst. 1894, Taf. 2), dass man vor den Originalen überzeugt wird, dass sie von derselben Hand wie jene Reliefs stammt.

Was die Bedeutung der Piräusfigur betrifft, so ist die Vermutung von Schneider (Jahrb. d. österr. Kunstsamml. XII, S. 75, Anm. 6), sie habe in jeder Hand eine Fackel getragen, gewiss recht möglich; danach wäre sie Kore, Demeter oder, mit Milchhöfer (Karten von Attika I, 62), Artemis zu nennen. Der Venezianerin möchten wir in die Rechte eine Fackel, in die gesenkte Linke Aehren geben und sie Demeter nennen.

IV.

Wir betrachten nun vier weitere Statuen der venezianischen Serie, die ein und dasselbe Motiv variieren. Sie tragen alle den dorischen Peplos mit tiefem Kolpos und Ueberfall. Das Standbein ist das rechte. Den zugehörigen antiken Kopf hat leider nur eine derselben bewahrt.

Wir beginnen mit dem im Stile ältesten Exemplare Taf. IV, 1,[1]) dessen Kopf abscheulich ergänzt ist. Der fehlende Kopf war auch hier besonders gearbeitet und mit dem Halse in den Torso eingelassen gewesen. Modern sind ferner

[1]) Dütschke V, Nr. 80. Valentinelli 16. Höhe ohne Kopf 0,96, mit Kopf 1,12. Parischer Marmor, Samml. Grimani.

der rechte Arm von der Mitte des Unterarmes, der linke Unterarm nebst dem Füllhorn, die Füsse zusammen mit der wieder profilierten runden Basis, sowie die Gewandenden über den Füssen. Modern überarbeitet sind die Falten um den linken Unterschenkel. Die Figur trägt ausser dem Peplos einen auf der rechten Schulter aufliegenden schmalen Mantel.

Schon Conze (Arch. Ztg. Bd. 30, S. 83, 16) erkannte die Arbeit der Statue als „griechisch“, meinte aber, sie sei „in Griechenland in späterer Zeit nach älteren Vorbildern gearbeitet“ und dachte an spätgriechische Grabmäler mit Rundfiguren.[1]) Heute ist eine solche Ansicht nicht mehr möglich; wir kennen spätgriechische Grabstatuen genug und mehr noch Reliefs mit statuarisch gedachten Figuren; aber diese Werke haben eben einen total verschiedenen Stil. Die Figur ist ein Original der Zeit zwischen 450 und 440 v. Chr.

Ihr Standmotiv ist zum Unterschiede von den folgenden analogen Gestalten noch das ältere, wo der entlastete Fuss noch mit voller Sohle neben das Standbein gesetzt ist. Die hässlichen weichlichen Falten um das linke Unterbein werden, wie bemerkt, nur der modernen Ueberarbeitung verdankt — man sieht daneben am Rande noch Reste der verwitterten antiken Oberfläche, — ursprünglich muss diese Parthie ähnlich wie an der Athena Lemnia ausgesehen haben. Der Wollestoff des dorischen Peplos ist hier noch wie an der Lemnia und Parthenos und allen älteren Werken als ein dicker und schwerer charakterisiert. Ueber dem Standbein fallen die Falten in der üblichen Weise ganz gerade herab; die Kanäle sind tief gebohrt, stehen jedoch noch nicht eng neben einander, sondern sind durch breite wulstige Faltenrücken getrennt, auf denen nur ganz wenige und flache Eintiefungen zu bemerken sind.

Die ebenfalls noch etwas wulstigen und schweren Falten des Ueberfalls und des Bauschs darunter sind mittelst tiefer Bohrgänge in eigentümlicher Weise gewunden und geben dem Oberkörper einen reichen malerischen Reiz. Diese stark gewundenen wulstigen Faltenzüge sind eine historisch bestimmt zu umgrenzende Erscheinung. Ihre Entstehung fällt in die Zeit um 465—460, und zwar gehört sie, allem Anscheine nach, dem ionischen Kunstkreise an. Wir begegnen jenen Falten an dem Mantel der Penelopestatue (vgl. besonders das vortreffliche Exemplar Chiaramonti), an der Chlamys des Ludovisischen Hermes (vgl. Meisterwerke S. 86), an dem Mantel der Philis von Thasos, an

[1]) Die aus Samml. Grimani stammende weibliche Grabstatuette mit Inschrift in Venedig, Dütschke Nr. 105, die Conze vorschwebte, benutzt das Motiv des Herculanischen Mädchens, das in römischer Zeit so beliebt war, und gehört in das 2.—3. Jahrhundert nach Chr.; mit unseren Statuen hat sie nicht das Geringste gemein.

dem einer sitzenden Göttin eines vortrefflichen kleinen, in die Zeit um 460 bis 450 zu datierenden Reliefs von Ikaria (American Journal of archaeol. V, pl. 13), dann vor allem mehrfach an den Skulpturen des Zeustempels von Olympia (vgl. Olympia Bd. III, Taf. 9, 1; 14, 1. 3; 15, 1; 30; 32), wo diese Faltengebung wesentlich mit zu den ionischen Formelementen jener Skulpturen zu rechnen ist (vgl. in Archäol. Studien, Festschr. für Brunn 1893, S. 83). In all den genannten Fällen sind die Faltenwindungen noch etwas schwer und wulstig. Die weitere Entwicklung, die durch tiefere Bohrgänge und hierdurch leichteres Aussehen sich charakterisiert, zeigen dann die Parthenonmetopen (vgl. Michaelis Süd 2. 8. 28), der Theseionfries und dann der Parthenonfries (vgl. besonders die Mäntel der sitzenden Gottheiten, Poseidon, Apoll, Artemis); an letzterem ist das Schwere und Wulstige schon ganz geschwunden, doch die eigentümlichen Windungen sind beibehalten. Es ist nun sehr interessant, zu sehen, dass in der weiteren Entwicklung des attischen Stiles diese Art der Faltengebung ganz verschwindet. Schon an den Parthenongiebeln findet man nur noch Reste derselben, wie an der Rückseite des sog. Ilissos oder etwa an dem Torso der Iris. Die Korai und die Friesfiguren des Erechtheions, der Fries des Niketempels, die Eurydike des Orpheus-Reliefs, die Hegeso, von Kopieen die sog. Demeter der Uffizien (Arndt, Einzelverk. Nr. 91), die „Hera" in Berlin Nr. 178, die Statue Cepparelli (Meisterwerke S. 102) u. a. zeigen keine Spur mehr von jenem „gewundenen" Faltenstil.

Für unsere Venezianerin erhellt aus diesen Thatsachen, dass sie der Epoche vor den Parthenongiebeln angehört; am nächsten kommt sie in jener Faltenbehandlung den Metopen des Parthenon, deren Zeit, also den 40er Jahren des fünften Jahrhunderts sie demnach zuzuschreiben ist. Indes ist zu bemerken, dass an allen den oben angeführten Beispielen die gewundenen Falten nicht an dem gerade herabhängenden Peplosüberschlag, sondern nur da erscheinen, wo das Wollegewand zusammengeschoben ist. An den olympischen Skulpturen besteht sogar ein scharfer Gegensatz zwischen dem streng und gerade herabfallenden Peplosüberschlag (vgl. Olympia III, Taf. 10, 2; 40; 43) und den gewundenen Falten der zusammengeschobenen Mäntel. Aber auch im ganz freien Stile an Theseion- und Parthenonfries erscheinen letztere nicht am Peplosüberschlag. Gleichwohl steht unsere Venezianerin nicht ganz vereinzelt; verwandt ist der Peplosüberschlag an der sog. Prokne der Akropolis, einer wohl nur wenig jüngeren, aber sehr geringen handwerklichen Arbeit, die moderne Kritiklosigkeit hat zu einem Originale des Alkamenes stempeln wollen (vgl. Statuenkopieen I, S. 15 f.); die Falten sind freilich hier sehr viel weniger reich, ja ärmlich und grob gegenüber unserer Statue, allein man erkennt,

dass dem Verfertiger ein analoges Werk vorschwebte.[1]) Auch die sog. Demeter des capitolinischen Museums (Helbig, Führer 503), eine römische Kopie, zeigt, obwohl der Kopist das Charakteristische der Falten abgeschwächt zu haben scheint, doch deutlich, dass ihr Original unserer Venezianerin nahe verwandt, wenn auch etwas jünger war. Die Originale der sonst so analogen oben genannten Berliner und Florentiner „Hera"- oder „Demeter"-Statuen waren dagegen noch jünger; sie zeigen keine Spur mehr von jenem gewundenen Faltenstil, für dessen Verwendung am Peplosüberfall die Venezianerin das früheste und schönste erhaltene Beispiel ist.

An ihr begegnen wir zuerst einem Schema der ruhig stehenden Peplosfigur, das dann späterhin, wie zahlreiche erhaltene Werke, die genannten Hera-Demeter-Statuen, die Korai vom Erechtheion, die Göttinnen des Niketempelfrieses u. a. zeigen, ausserordentlich beliebt ward und das durch die bogenförmige runde Linie des Bausches unter dem Ueberfall, sowie durch die auf der Hüfte des Standbeins aufruhenden Falten des Ueberfalles charakterisiert wird. Dieses Schema verdrängte völlig den bekannten älteren Typus, dessen peloponnesische Herkunft mir ausser Zweifel zu sein scheint, der aber in der ganzen ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts überall zur Herrschaft gelangt war. Es ist jener Typus, der an den olympischen Skulpturen in so scharfem unversöhntem Gegensatze steht zu den weichen, malerischen, gewundenen Falten, deren wir oben erwähnten (vgl. Arch. Studien, Festschr. für Brunn, S. 83 f.). Es ist der Typus, der, wenn auch ursprünglich peloponnesisch, doch in den ionischen und attischen Kunstkreis tief eingedrungen ist, dem auch die sog. Hestia Giustiniani, wenn auch in origineller Weise folgt und der auch noch in der früher phidiasischen Zeit, der Epoche der Lemnia, lebendig war. Dafür ist die vermutliche Demeter beweisend, die früher nur in einer umgearbeiteten Berliner, jetzt in einer ungleich treueren Kopie von Cherchel bekannt geworden ist (vgl. 57. Berliner Winckelmannsprogr. 1897). Sie zeigt in den einfachen, grossen Faltenzügen des Ueberfalls und dem horizontalen unteren Abschluss von Ueberfall und Bausch, woran sich in stumpfem Winkel die symmetrischen Seitenfalten schliessen, noch volle Abhängigkeit von jenem alten peloponnesischen Typus, obwohl die Figur, wie im Uebrigen deutlich ist, der Athena Lemnia ungefähr gleichzeitig oder nur wenig älter sein muss. Was ich früher schon vermutete (Meisterwerke S. 116), dass sie kalamideischem Kreise angehöre, darf jetzt nach Bekanntwerden der so viel treueren Kopie

[1]) Den stilistischen Charakter der Figur im Gegensatze zu den Werken vom Ende des fünften Jahrhunderts hat Pallat im Jahrb. d. Inst. 1894, S. 21 richtig bestimmt.

von Cherchel mit mehr Zuversicht wiederholt werden. Sie ist eine Fortsetzung des Stiles der „Hestia“ Giustiniani aus der früher phidiasischen Periode.[1]) Vermutlich war indes Phidias selbst in dieser seiner früheren Zeit, wie in der männlichen Gestalt, so auch in der weiblichen noch nicht frei von dem Einfluss der älteren peloponnesischen Typen. Wo das neue Schema herkam, dem wir in der venezianischen Figur zuerst begegnen, ist ungewiss. Da die letztere, wie wir sahen, wahrscheinlich von den Inseln oder Kleinasien stammt, darf darin wohl ein Wink für Beantwortung jener Frage gesehen werden.

Der neue Typus ward von der phidiasischen Kunst und ihrer Nachfolge lange festgehalten. Doch die gewundenen Falten, die wir an unserer Figur mit ihm verknüpft sehen, haben sich in Athen nicht ganz eingebürgert, wenigstens an jener Stelle, dem Peplosüberfalle, nicht. Auch sonst aber drang die weitere Entwicklung der attischen Kunst auf Beseitigung jener eigentümlichen rundlichen Faltengänge, die ihr zu wenig präzis, zu weich und kraus erscheinen mussten; denn Schärfe und Klarheit waren allezeit ächt attische Ziele, und mehr als einmal beobachten wir es in der Culturgeschichte, wie die überquellende saftige Weichheit ionischer Elemente in Attika zwar aufgenommen, aber umgemodelt, gespitzt und geschärft wird.

Die drei anderen hier zu betrachtenden Statuen Venedigs sind gleich recht charakteristische Vertreter jener späteren, in die Jahrzehnte nach dem Parthenon, die Zeit des peloponnesischen Krieges gehörigen Entwicklung des Typus.

Taf. III[2]) hat den Vorzug, dass der zugehörige Kopf mit der Statue erhalten ist, ja, der Kopf ist sogar ungebrochen und war nie vom Körper getrennt; es war ungenaue Beobachtung, wenn Valentinelli angab, der Kopf sei „ristauro“ und wenn Conze und Dütschke sagen, er sei aufgesetzt. Es sind nur das Haar über der Stirnmitte sowie die Mitte des Diademes und ein Stück des Oberkopfes, ferner Kinn und Nasenspitze ergänzt. Am Körper sind der rechte Arm und der linke Unterarm mit dem Füllhorn sowie der vorstehende Teil des linken Fusses und die runde profilierte Basis modern.

Von angesetztem einstigem Metallschmuck zeugen mehrere Bohrlöcher; an der linken Seite des Diadems befindet sich eines, an der rechten zwei, in

[1]) Auf Grund der im Gewande umgearbeiteten und modernisierten Berliner Kopie glaubte ich die Statue früher (a. a. O.) fälschlich „jünger als die Parthenos“ setzen zu müssen.

[2]) Höhe 1,02. Parischer Marmor. Aus Samml. Grimani. Dütschke V, Nr. 219. Valentinelli 155. Conze. Archäol. Ztg., Bd. 30, S. 87, 155. Valentinelli erkannte ein „antico greco originale di buon lavoro“.

denen eine metallne Verkleidung des Diadems befestigt war. Die Ohren waren mit Gehängen geschmückt.

Die Enden des langen Peplosüberschlags im Rücken sind auf die beiden Schultern gelegt wie bei der Athena Taf. VII, 2. Die Haare sind hinten aufgenommen ähnlich wie an der Demeter des grossen eleusinischen Reliefs und wie an Demeterköpfen von Münzen, doch lösen sich im Nacken zwei kurze gedrehte Locken los, die bis zum Gewande herabfallen. Die Ausführung der Statue ist etwas flüchtig; diese steht daher an künstlerischem Werte weit unter den bisher betrachteten. An dem Saum des Ueberschlags fallen die sichtbar gelassenen Bohrlöcher nicht angenehm auf. Der Kopf ist verglichen mit Taf. I. II viel flüchtiger; er zeigt eben die gewöhnliche flotte Art der Marmorarbeiten, während jener die Schärfe alter Bronzewerke erstrebt.

Im Typus ist der Kopf indes jenem unverkennbar ähnlich; selbst die Art, wie der Kopf getragen wird, seine Haltung ist wie an jener Statue. Offenbar ist dieselbe Göttin, Demeter, dargestellt, wozu der schwere volle Körperbau unserer Statue auch sehr gut passt. Vermutlich war ihr Künstler von dem in dem Heiligtume schon vorher aufgestellten Typus der Göttin, wie ihn Taf. I. II zeigt, abhängig.

Dem Kopfe fehlt indes ganz das Präcise und die scharfe Begrenzung der Flächen, wie sie jene ältere Statue Taf. I. II zeigt, die wir mit peloponnesischer Kunstrichtung zusammenbrachten. Der Kopf erinnert eher etwa an die der Reliefs von Phigalia oder der Nemesisbasis des Agorakritos. Jedenfalls findet er an anderen Werken der Zeit des peloponnesischen Krieges die nächsten Parallelen.

Unter verwandten Köpfen möchte ich hier einen hervorheben, der wenig bekannt ist, aber durch künstlerischen Wert alle anderen weit übertrifft. Es ist ein herrlicher, etwas unterlebensgrosser Kopf von parischem Marmor aus Tarent im Museum des Ortes,[1]) eine der feinsten griechischen Originalskulpturen, die wir besitzen. Die Gesamtanlage des Kopfes, das eher breite als längliche Gesicht, die niedere Stirn, das hohe Kinn, das einfach zurückgestrichene, hinten aufgenommene Haar, die zur Anfügung des Schmuckes durchbohrten Ohren, selbst die aufrechte stolze Haltung des Kopfes, der mit gross offenen Augen ein klein wenig nach seiner Linken blickt, all dies entspricht durchaus unserem Venezianer Typus. Konnten wir letzteren schon

---

[1]) Von mir erwähnt in Berl. Philol. Wochenschr. 1888, Sp. 1452. Durch freundliche Vermittlung von Winnefeld habe ich vor Jahren Photographieen desselben erhalten, die ich umstehend wiedergeben lasse. — Die Nase ist fast intakt erhalten. An der linken, in der Abbildung nicht sichtbaren Kopfseite zwei grössere Bohrlöcher für Metallschmuck. Am Hinterkopf war ein Stück angesetzt.

Demeter nennen, so können wir dies bei dem Tarentiner Kopfe mit noch grösserer Zuversicht, da eben dieser Typus, nur in etwas jüngerer Stilisierung und mit Hinzufügung eines kleinen durchsichtigen Schleiers am Hinterkopfe auf schönen Goldmünzen des vierten Jahrhunderts in Tarent vorkommt (A. J. Evans, the horsemen of Tarentum p. 66; pl. 5, 1. 2; Dressel in Beschr. d. ant. Münzen in Berlin III, S. 224; Taf. 10, 147 ff.) und in Metapont durch Beischrift und Aehrenkranz als Demeter bezeichnet wird (vgl. Evans a. a. O. p. 68).

Die Grundzüge des Tarentiner Marmorkopfes, die mit dem Venezianer übereinstimmen, gehören durchaus noch der Formgebung des fünften Jahr-



Tarent.

hunderts an; allein die ausserordentlich zarte Ausführung der Parthie unter den Augen sowie die entzückend feine und unübertreffliche Modellierung um die Mundwinkel lassen vermuten, dass der Künstler, der den ihm überlieferten Typus zu Grunde legte, doch schon mit einer gewissen erst im vierten Jahrhundert sich ausbildenden Zartheit der Marmorarbeit vertraut war.

Ueber den Körper der Venezianer Statue ist wenig zu bemerken. Er zeigt bereits, im Gegensatze zu der vorigen Figur, das entwickelte Schreitmotiv; der Peplosstoff ist sehr viel dünner gebildet als dort; von dem linken Knie fällt keine Steilfalte herab, das Gewand schmiegt sich eng wie feucht

an das Bein. Die Faltenkanäle über dem Standbein sind sehr tief, die Faltenrücken ganz schmal. Diese Anordnung und insbesondere die grosse gespannte Fläche zwischen den Steilfalten und dem linken Fusse ist ganz wie an anderen Werken der Zeit des peloponnesischen Krieges (vgl. die Athena Taf. VII, 2 und von Kopieen die sog. Ceres der vatikanischen Rotunde, die vermutliche Nemesis des Agorakritos und den Apoll Barberini sowie die „Hera“ in Berlin Nr. 178). Von dem „gewundenen“ Faltenstil ist natürlich keine Spur mehr zu bemerken. Auch am Leibe liegt der dünne Stoff wie feucht an und lässt selbst die Stelle des Nabels etwas erkennen. Die wenigen Falten, die der Ueberschlag hier auf dem Leibe bildet, stimmen im Wesentlichen überein mit den Hauptzügen der entsprechenden Falten der capitolinischen „Demeter“; allein, während der Stoff dort noch in eine grosse Fülle von Zwischenfalten bricht, liegt er hier zwischen den Hauptzügen nur feucht am Leibe an.

Die dritte der zu besprechenden Statuen, Taf. VI, 2 ist als Hygieia ergänzt. Die beiden Arme sind mitsamt dem anstossenden Teil des Peplosüberfalls am Rücken modern; die abscheulichen dicken zu kurzen Arme mit den Armbändern und der Schlange beeinträchtigen die Wirkung des schönen Torso's sehr. Der Kopf ist zwar antik, aber fremd. Der einstige Kopf war besonders gearbeitet und in den Torso eingelassen wie bei den meisten anderen Figuren dieser Serie. Der aufgesetzte Kopf ist indes auch griechische Arbeit; er ist von pentelischem Marmor, während der Torso wie an den anderen zugehörigen Statuen parisch ist, und zeigt alle Kennzeichen attischer Werke des vierten Jahrhunderts; er wird von einem Grabdenkmale stammen. Ergänzt ist endlich auch die profilierte Basis; die Füsse mit den Sandalen sind antik, aber modern überarbeitet.[1])

Diese Statue ist besser und sorgfältiger gearbeitet als die vorige; nur Neben- und Rückseite sind hier vernachlässigt; sie gehört in dieselbe Zeit wie jene und ihr einstiger Kopf ist ähnlich zu denken wie der dort erhaltene. Auch sie ist wahrscheinlich Demeter zu nennen.

Motiv und Gewandung stimmen mit der vorigen Figur durchaus überein, mit dem Unterschiede, dass die Ueberschlagsenden hier nicht von hinten auf die Schultern heraufgenommen sind, sowie ferner, dass Kolpos und Ueber-

[1]) Die Beschreibung bei Dütschke V, Nr. 310 ist wie gewöhnlich voll von Fehlern; so erkannte er nicht, dass die ganzen Arme modern sind und hielt auch hier die moderne Plinthe für antik. Abg. Clarac pl. 554, 1179. Vgl. Valentinelli Nr. 246. Conze, Arch. Ztg. Bd. 30, S. 88, 246, der hier „vortreffliche attische Routine“ erkennt. Die Höhe der Figur beträgt 1,27. Der Tors parisch, der fremde Kopf pentelisch. Aus Samml. Grimani.

schlag hier weniger tief herabfallen als dort. Die Faltenkanäle über dem Standbein sind auch hier sehr tief und die Faltenrücken ganz schmal. Die grosse gespannte Fläche zwischen den Steilfalten und dem zurückgesetzten linken Beine erscheint auch hier. Die Falten über der Brust haben schmale kantige Rücken und sind äusserst scharf gearbeitet, etwas härter und schärfer als wir dies von den gleichzeitigen attischen Arbeiten gewohnt sind. An den Brüsten und darunter liegt das Gewand auch hier wie feucht an. Auch diese Statue gehört in die Epoche des peloponnesischen Krieges.

Ungleich interessanter ist die vierte dieser gleichartigen Statuen, Taf. IV, 2, obwohl sie den antiken, einst besonders in den Torso eingelassenen Kopf verloren hat, der jetzt durch einen modernen ersetzt ist. Es ist auch der grössere Teil beider Arme ergänzt, sowie der Rand des Mantels unter dem linken Arme und der vorstehende nackte Teil des rechten Fusses; der linke Fuss sowie die einfache zum Einlassen in eine Basis bestimmte Plinthe sind antik. Auf den Schultern sieht man da, wo die beiden Peplosenden zusammentreffen, kleine Bohrlöcher für Metallknöpfe. Die Rückseite ist an dieser Figur ganz sorgfältig und scharf ausgearbeitet.[1])

Die Arbeit derselben ist aber überhaupt eine vortreffliche, weshalb die Statue auch schon von Früheren beachtet worden ist. Der feine künstlerische Sinn von Thiersch bewährt sich auch hier, wenn er (Reisen in Italien I, 230) von der Figur sagt, „von ganz vorzüglicher Arbeit, den besten der älteren griechischen Kunst gleich", und ferner: „auch hier ist griechisches Original, grossartig gedacht und ausgeführt, nicht zu verkennen". In diesen Worten lebt ein warmes ächtes Empfinden, das im Grunde auch immer das Rechte trifft. Trocken klingt hiegegen, wenn Conze von der Figur bemerkt (Arch. Ztg. Bd. 30, S. 86, 139): „als Beispiel manierirter griechischer Gewandbehandlung verdient sie geformt zu werden; Thiersch überschätzte sie". Aber einen Tiefstand unserer Wissenschaft markiert auch hier wieder Dütschke, der in der Figur zwar einen „Originaltypus guter Zeit" erkennt, der aber von einem „Kopisten entstellt" sei. Das von seinem 3. bis 5., erst 1882 erschienenen Bande „mit Unterstützung der Centraldirektion des K. D. archäologischen Institutes" herausgegebene Werk Dütschke's ist ja leider überhaupt von Ungereimtheit, Geschmack- und Urteilslosigkeit und vor allem von gröbsten Sehfehlern ganz angefüllt.

[1]) Höhe 1,10. Parischer Marmor. Samml. Grimani. Dütschke V, Nr. 207. Valentinelli Nr. 143. Clarac pl. 640, 1450.

Die Figur teilt alle die Eigenschaften, welche die vorher betrachteten zwei Statuen in die Epoche des peloponnesischen Krieges verweisen. Sie bringt aber etwas Neues hinzu; ein feuriges Leben, ein neuer Schwung ist hier in das Gewand gefahren, so dass jene anderen beiden Statuen schlicht und einförmig daneben erscheinen. Es ist wie ein neues Aufleben jener bewegten malerischen Weise der älteren Zeit, die wir in der ersten Figur Taf. IV, 1 kennen gelernt haben. Freilich von jener derben wulstigen Manier gewundener Falten, die noch auf unmittelbare Naturbeobachtung zurückgehen, finden wir hier nichts mehr; dagegen kühn geschwungene Flattermotive, die mehr erregter künstlerischer Phantasie als der Wirklichkeit entstammen.

Wir meinen damit natürlich insbesondere die krausen Falten am Kolpos und unteren Ende des Ueberschlags. Man vergleiche, wie viel einfacher und ruhiger selbst ein stilistisch unserer Figur ganz besonders nahe stehendes Werk, das Orpheusrelief, die entsprechenden Falten an der Eurydike bildet. Charakteristisch ist ferner die Art, wie die Brüste behandelt sind; sie wirken fast wie nackt; insbesondere ist zu bemerken, dass von der rechten Brust gar keine Falte herabhängt, indem das Gewand sich ganz dem runden Umriss der Basis der Brust anschliesst; das Gewand ist hier über der Hüfte des Standbeins nicht fallend, sondern sich stauend gedacht, so dass es sich vollständig an die Brust anschmiegt. An der Statue ist ferner auch das kleine Stück Unterleib, das unter dem Kolpos sichtbar wird, sowie die Stelle der Beintrennung nicht wie an den letzt betrachteten Figuren und nicht wie an der Eurydike oder den in Kopieen erhaltenen „Demeter-“ oder „Hera-“Statuen dieses Typus von den geraden Steilfalten verdeckt, sondern das dünne Gewand schmiegt sich an jenen Stellen an und fällt erst weiter unten in Steilfalten herab. Endlich ist das Gewand um das Spielbein völlig anders behandelt als an den bisher betrachteten Statuen und allen mit ihnen verglichenen. An diesen zeigt das an den Schenkel wie feucht sich anschmiegende Gewand immer einige wenige gerade Falten. Es ist dies die ganz feststehende Manier der attischen Peplosstatuen von der Parthenos an. Auch die Korai am Erechtheion und die Göttinnen des Niketempelfrieses behalten dies Schema bei. Im Gegensatze dazu sehen wir hier runde geschwungene Faltenzüge sich um den Schenkel schmiegen. Die nächste Parallele hiezu bietet jene Aphroditestatue, die ich vermutungsweise auf Alkamenes zurückgeführt habe. An dieser ist freilich das ganze herkömmliche Schema der Peplosfigur aufgegeben; sie hat keine Steilfalten über dem Standbein mehr, an das sich runde Falten schmiegen — nur zwischen den Beinen fallen noch wenige senkrechte Falten herab, — sie hat keinen Kolpos und keinen Ueberschlag, das ganze Gewand

prägt den Körper der Göttin aus. Dass die krausen bewegten Falten wohl nur deshalb hier fehlen, weil keine Gelegenheit zu ihrer Anbringung da war, lassen die im Stile jener Aphrodite nahe verwandten, uns in Kopieen neuattischer Künstler erhaltenen Relieffiguren von Tänzerinnen vermuten,[1]) an welchen dieselben bewegten Faltensäume in Menge erscheinen, die wir am Ueberschlag unserer Statue bemerkten.

Von diesem eigenartigen Stile haben auch die Reliefs der Balustrade des Athena Niketempels etwas; man vergleiche namentlich die lebhaft vor der sich bäumenden Kuh vorschreitende Nike; doch tritt jene Manier hier viel gemässigter und gleichsam gereinigter auf.

Ungleich näher, und am nächsten von allen mir bekannten Denkmälern stehen unserer Figur aber die Friesreliefs von Phigalia. Hier findet sich namentlich ein überaus charakteristischer Zug unserer Statue wieder, den wir überall anderwärts vergeblich suchen, wir meinen jene Bildung der Brust, von der keine Falte herabfällt, sondern die völlig rund wie nackt gebildet ist, indem das Gewand unten dem runden Umrisse folgt. Die Amazonen des Frieses von Phigalia bieten mehrfache Beispiele (vgl. Brunn-Bruckmann, Denkm. Nr. 87), die unserer Figur überraschend gleich sind,[2]) während die anderen stilverwandten Denkmäler der gleichen Epoche, die Nikebalustrade, der Niketempelfries, das Erechtheion, die rhamnusische Nemesisbasis, Orpheus- und Medea-Relief, die vermutliche Aphrodite des Alkamenes, jene Tänzerinnen-Reliefs, die Skulpturen des Nereiden-Denkmals und die von Gjölbaschi, die Nike des Paionios u. s. f. jene Bildung niemals zeigen. Es kommt dazu, dass die Phigaliareliefs auch in den krausen Faltensäumen ganz den gleichen Geschmack bekunden wie unsere Statue, und dass die Art der Arbeit mit den sehr scharfen Faltenrücken hier und dort völlig gleichartig ist. Bei diesem Stande der Thatsachen werden wir zu der Vermutung gedrängt, dass die venezianische Statue auf denselben Meister oder dasselbe Atelier zurückgehe wie die Reliefs von Phigalia. Der Künstler jener Aphrodite (in dem wir Alkamenes vermuten) muss jenem mindestens sehr nahe gestanden haben.

Wir haben schliesslich noch darauf hinzuweisen, dass das zierlich anmutige

---

[1]) Winter im 50. Berliner Winckelmannsprogr., Taf. I—III; vgl. Meisterwerke S. 31, Anm. 5. Die Meinung der Berliner Gelehrten Winter und Kekule von Stradonitz, wonach diese Reliefs sowie die Aphrodite um oder gar vor die Mitte des fünften Jahrhunderts (in die Zeit der Olympiaskulpturen!) zu datieren seien, hat keinen Anspruch, im Ernste diskutiert zu werden; sie wird immer nur bemerkenswert bleiben als Zeugnis für eine seltsame Unbekanntschaft mit den sichersten Thatsachen der alten Kunstgeschichte.

[2]) Auch ein Torso von Epidauros, Kabbadias 155, steht recht nahe. Timotheos scheint überhaupt zunächst den Stil des Alkamenes fortgesetzt zu haben.

Motiv unserer Statue, indem ein leichter Mantel am Rücken mit derjenigen Hand emporgezogen wird, die sich auf der Seite des Spielbeines befindet, während die andere gesenkt ist, vollkommen dem Motive jener Aphrodite entspricht.

Und dies entzückend anmutige Motiv der Venezianerin und jener Aphrodite sowie ihr Gewandstil haben Sensation gemacht in Athen zur Zeit des peloponnesischen Krieges. Einen begeisterten Verehrer desselben lernen wir in Meidias, dem Maler der Londoner Leukippiden- und der Karlsruher Parisurteils-Hydria[1]) kennen, und manche seiner Genossen folgten ihm darin. Hier sehen wir jenes durchsichtige Gewand ähnlich wie bei der Aphrodite, hier die runden Faltenlinien um das Spielbein, hier das zierliche Emporziehen des kleinen Mantels und die anmutige Neigung des Kopfes, hier auch — in der Hera des Parisurteils — das stattliche Auftreten der Göttin im Peplos ganz wie an der Venezianer Figur. Das zu Grunde liegende Motiv ist so durchaus plastischer Natur, dass ich vermute, in diesem Falle hat nicht die Malerei, sondern wirklich die Plastik, und gewiss vor allen eben der Künstler jener Aphrodite die Vorbilder geliefert.

V.

Mit dem Glanze des attischen Reiches war auch jene glänzende rauschende Formenschönheit dahin, welche die Gewandfiguren zu Ende des fünften Jahrhunderts kennzeichnet. Es folgt auf die kühne, über die Natur hinausgehende und schon zur Manier ausartende Weise eine Ernüchterung, ein Rückkehren zu einfacherer schlichterer Weise und zu neuer Beobachtung der Natur.

Die folgenden Figuren führen uns in diese Uebergangszeit. — Zunächst Taf. VII, 3,[2]) eine kleine schlichte Figur, deren Kopf zwar antik, aber leider nicht zugehörig ist. Der Kopf ist indes sehr interessant; denn er gehört offenbar, indem auch er originalgriechische Arbeit und von parischem Marmor ist, zu demselben Funde wie die übrigen Statuen, nur stammt er von einer anderen Figur als die, auf die man ihn gesetzt. Er kann aber kaum anders als auf Demeter gedeutet werden und bietet damit eine Bestätigung für die Deutung der ganzen Serie. Der Kopf zeigt einen Schleier und einfach gescheiteltes, leicht gewelltes Haar, also ganz wie die Demeter von Knidos; nur fällt das Haar hier aufgelöst an den Seiten herab. Die milden weichen Züge weisen

---

[1]) Dass beide Vasen von demselben Künstler herrühren, bemerkt mit Recht Milchhöfer, Jahrb. d. Inst. 1894, S. 64.

[2]) Dütschke V, Nr. 181. Valentinelli Nr. 117. — Höhe 0,74. Parischer Marmor. Aus Samml. Grimani.

den Kopf ins vierte Jahrhundert. Leider sind die Nase und das Kinn ergänzt und der Mund ist etwas überarbeitet.[1])

Am Körper ist der rechte Unterarm mit dem Gewandzipfel neu, doch muss die Rechte den Mantel gehalten haben; der Mantel liegt auf beiden Schultern auf und muss über den Kopf gezogen gewesen sein. Der linke Unterarm war erhoben und stützte entweder die lange Fackel oder wahrscheinlicher das Scepter auf. Die beiden Füsse mit dem Gewande darüber und die profilierte Basis sind modern.

Die Tracht ist noch dieselbe wie bei der vorigen Serie der Peplosfiguren, allein die Stilisierung des Gewandes ist schon anders; sie zeigt weder jene gewundenen wulstigen Falten von Taf. IV, 1, noch jene effektvolle Schärfe von Taf. VI, 2, noch endlich die krausen Säume und runden Linien von Taf. IV, 2. Auch ist das Gewand durchaus nicht feucht und durchsichtig gebildet. Weder an der Brust noch am Spielbein kleben die Falten an; es fehlt auch die grosse gespannte Fläche zwischen den Steilfalten und dem Spielbein, und vom linken Knie fällt wieder eine schwere Falte gerade herab. Die Steilfalten über dem Standbein endlich fallen nicht wie bei allen vorangegangenen Figuren in ungebrochenen vertikalen Linien herab, sondern die Faltenkanäle zeigen Unterbrechungen. Alle diese Unterschiede aber zeugen von erneutem Studium der Natur und von energischer Abkehr von den Wegen, welche die Kunst am Ende des fünften Jahrhunderts verfolgt. Man strebt von neuem nach einfacher Schlichtheit und Wahrheit — die notwendige Ernüchterung auf den Schönheitsrausch, aus dem der Stil von Taf. IV, 2 entsprungen war.

Diese Umkehr brachte es mit sich, dass nun einzelne ältere Formen, die lange aufgegeben waren, wieder erscheinen — wie die Steilfalte vom Knie des Spielbeins —, weil sie der Natur entsprachen. Allein das Ganze ist doch von den älteren Werken sehr verschieden; insbesondere folgenreich und für die ganze Wirkung wichtig war es, dass man begann, die parallelen Vertikalen der Standbeinfalten in natürlicherer Weise zu unterbrechen.

Wahrscheinlich gab es in Eleusis eine Demeterstatue dieses Typus; denn das eleusinische Votivrelief des Louvre (Overbeck, Atlas d. Kunstmyth., Taf. 14, 2), das aus dem vierten Jahrhundert stammt, zeigt neben der in einem bekannten Motive praxitelischer Kunst dargestellten Kore die Demeter im Typus unserer Figur. — Eine grobe römische Nachbildung des Typus scheint in einer unterlebensgrossen Statue im Museo Torlonia zu Rom (Taf. 89, Nr. 362) erhalten; die Schleierenden auf der Schulter stimmen ganz überein; der Kopf ist modern.

---

[1]) Nach Dütschke ist es ein „angesetzter Porträtkopf"!

Ein bedeutenderes Werk und zugleich das schönste der ganzen hier besprochenen Serie ist Taf. V.[1]) Die Statuette ist vorzüglich erhalten; denn nur die beiden Unterarme und ein Stück des rechten Knies mit dem grösseren oberen Teil der Steilfalte sind ergänzt. Etwas überarbeitet scheinen die flachen Falten des Ueberschlages über dem Unterleib. Alles andere ist antik; namentlich ist der Kopf ungebrochen und selbst die Nase unverletzt.

Dass hier Demeter dargestellt ist, kann keinem Zweifel unterliegen. Der Kalathos auf dem Kopfe und der darüber gezogene Schleier charakterisieren in der Epoche, welcher die Statue angehört, die Göttin hinlänglich. Es kommt hinzu, dass ein Votivrelief des vierten Jahrhunderts aus Eleusis (Athen. Mitteil. 1895, Taf. 6) Demeter in demselben Typus darstellt, nur mit vertauschten Seiten, weil dies in die Reliefkomposition besser passte. Leider sind auch an dem Relief die Unterarme abgeschlagen; da dort Kore die langen Fackeln trägt, so wird Demeter das Scepter aufgestützt haben, das wir auch in die Rechte unserer Statuette zu ergänzen haben, während die Linke wohl Aehren trug.


Athen.

Wie auf dem zu der vorigen Statue herangezogenen eleusinischen Votivrelief des Louvre, so ist auch auf dem eben genannten Kore in dem bekannten praxitelischen Motiv gebildet. Man hat vermutet, dass das letztere Relief eine Kultgruppe, Demeter Kore Triptolemos, genau wiedergebe (Rubensohn in Arch. Anz. 1896, S. 100 f.); wahrscheinlicher ist, dass nur im vierten Jahrhundert beliebte Typen zusammengestellt sind. Dass auch dieser Demetertypus zu den bekannteren gehörte, bezeugt eine genaue Replik unserer Statuette, ein Torso, der früher im Turm der Winde war und jetzt im Centralmuseum zu Athen aufbewahrt wird (beistehend nach der Photographie des Athen. Inst., Nat. Mus. 13); leider ist die Fundstelle nicht genauer bekannt;

[1]) Höhe 0,77. Parischer Marmor. Aus Samml. Grimani. Dütschke V, Nr. 203. Valentinelli Nr. 139. Abg. Clarac pl. 774, 1930. Conze, Arch. Ztg. Bd. 30, S. 86, 139 bezieht sich nicht auf diese Figur, die er gar nicht erwähnt, sondern auf Dütschke Nr. 207, Valentinelli Nr. 143.

vielleicht entstammt er dem städtischen Eleusinion. Der Torso weicht nur in Nebendingen von unserer Statuette ab; er ist von gewandter, aber viel weniger frischer und originaler Arbeit, als die Venezianer Figur. Ein weiteres Zeugnis dafür, dass der Typus in Athen heimisch war, bietet sein zweimaliges Vorkommen an den römischer Zeit angehörigen Reliefs im Theater zu Athen (Mon. d. Inst. IX, 16), wo ein Füllhorn in den gesenkten Arm gegeben ist; Matz (Annali 1870, 103) dachte an Eirene, für welche ein Demetertypus ja sehr passen würde; die Venezianer Statue und der Athener Torso können kaum ein Füllhorn gehalten haben.

Auch hier haben wir nun wieder den alten Peplostypus; allein, wie bei der vorigen Figur, nur noch entschiedener bekundet sich auch hier die Umkehr, die Wendung zu einem neuen Stile des Gewandes, zu einem Stile, der Wahrheit und einfache Natur auf seine Fahne schrieb. Wie schlicht sind der Kolpos und der Ueberfall behandelt, und besonders merkwürdig sind die Steilfalten an der Standbeinseite mit den breiten, runden, wulstigen Faltenrücken und ihren flachen Vertiefungen, die eben so sehr sich der Natur nähern, wie sie von jener nur auf den Effekt bedachten Weise, die gegen Ende des fünften Jahrhunderts herrschte, verschieden sind. Auch die Steilfalte vom Knie des Spielbeins finden wir wieder, eben weil sie natürlich ist.

Wie diese Stilisierung der Peplosfigur sich weiter gestaltete, wie sie im Kreise der grossen Meister Praxiteles und Skopas aussah, das kann uns ein vorzüglicher Torso lehren, der aus Halikarnass in den Louvre kam und gewiss der Zeit und dem Kunstkreise des Mausoleums entstammt (Bulletin de corr. hell. 1893, pl. 16; catal. sommaire du Louvre Nr. 2838 mit Abbild.; er ist von parischem Marmor). Hier sind die Standbeinfalten schon viel mehr unterbrochen, ähnlich wie an unserer Taf. VII, 1; die Falten des Ueberschlags erinnern in den Linien an unsere Taf. III, allein die Stilisierung ist eine völlig andere. Auch eine Kleinigkeit sei nicht übersehen: unsere Demeter hat weiche Schuhe mit dicken Sohlen, und dieselben trägt auch der halikarnassische Tors.

Allein, was die Demeter von den gewöhnlichen Peplosfiguren trennt und ihr den besonderen Reiz verleiht, das ist der Schleier, den sie so malerisch um Kopf und Schultern und über die Brust geschlungen hat. In ihm zeigt sich eine zweite Eigenschaft der neuen Richtung, der sie angehört; indem man Natur und Wahrheit an Stelle der Convention zu setzen sucht, öffnen sich die Augen für eine Fülle reizvoller Züge, die das Leben bietet, die man aber bisher nicht beachtet hatte: die Götter werden natürlicher, menschlicher, und mannigfaltiger, gefälliger in ihren Motiven.

Der Schleier unserer Demeter, der vom Kopfe herab quer über die Brust geschlungen ist und vom linken Arme gehalten wird, hat auch seine Weiterentwicklung gefunden. Es sind römische Kopieen, die uns dies lehren; aber hinter ihnen steht eine grossartige Schöpfung eines der grossen Meister, eine Demeter von so rein praxitelischem Stile, dass wir sie nur Praxiteles selbst zuschreiben dürfen. Mit dem ungebrochenen Kopfe erhalten ist die Statue des Louvre, catal. somm. Nr. 2283, die leider sehr ungünstig aufgestellt ist, weshalb ich hier nur eine alte ungenügende Aufnahme wiedergeben kann (siehe beistehend); sie befand sich vordem im Palazzo Altemps (Clarac pl. 978 B, 2524 F), von wo sie zu Campana kam, (d'Escamps pl. 60; Reinach, répert. II, 240, 9, wo aber die Identität mit der Statue Altemps und der des Louvre nicht erkannt ist). Der alte Typus der Peplosfigur ist hier ganz aufgegeben, und aus dem schmalen Schleier ist ein breiter geworden, der den ganzen Körper quer durchschneidet, und eine Fülle der dem entwickelten praxitelischen Stile eigenen vielgebrochenen Falten umspielt das Ganze. Der Kopf wendet sich nach der Seite des Spielbeins leise bewegt hinaus und gleicht in den Formen des Gesichtes[1]) wie in der Bildung des Haares so auffallend der knidischen



Louvre in Paris.

[1]) An dem Nase und Lippen leider ergänzt sind.

Aphrodite, dass ein Zweifel an der Urheberschaft der Erfindung kaum möglich ist. Die Statue ist eine trockene Arbeit des zweiten Jahrhunderts nach Chr. mit profilierter Basis, aber trotz der harten steifen Wiedergabe der Falten eine treue Kopie. Das Diadem ist eine in jener Zeit beliebte Kopistenzuthat. Eine Statue der Villa Pamfili (Clarac pl. 438 D, 774 E; Matz-Duhn 1417) scheint eine Replik zu sein, aber mit falsch ergänztem rechtem Arm und ohne Kopf. Ferner hat eine der Vestalinnen, deren Statue in ihrem Hause am Forum gefunden wurde, diesen herrlichen Demetertypus kopieren und ihm nur ihren Porträtkopf aufsetzen lassen.[1]) Das schöne Motiv ist aber auch sonst wohl schon seit praxitelischer Zeit weiter benutzt und variiert worden.[2])

Doch kehren wir zu unserer köstlichen Venezianer Figur zurück, die, wie wir sahen, eine etwas ältere Vorstufe zu jener aus den römischen Kopieen erschlossenen praxitelischen Schöpfung ist. Wir haben ihren Kopf noch nicht näher betrachtet, obwohl er das Schönste an der Figur ist und eben jene relative Ansetzung vollauf bestätigt; auch dieser Kopftypus ist älter als die praxitelischen Typen und wir empfinden in ihm noch einen deutlichen Nachklang jener grossen Züge der Kunst des fünften Jahrhunderts. Der Kopf ist verwandt dem des Barberinischen Apollo in München, eine Statue, die durch ihren ganzen Typus und insbesondere ihre Gewandbehandlung der Schule des Phidias gegen Ende des fünften Jahrhunderts zugewiesen wird (vgl. Meisterw. S. 119), eine Ansetzung, welche die im Voranstehenden gegebenen Gewandstudien nur noch mehr zu bestätigen geeignet sind.[3]) Dass indes etwas von jenen grossen Zügen weit in das vierte Jahrhundert hinein reicht, beweist der Kopf der Pamphile des bekannten grossen Grabmals am Dipylon. — Trotz der Verwandtschaft mit älteren Typen zeigt unser Demeterkopf aber doch auch schon genug von der neuen Weise des vierten Jahrhunderts, so in dem äusserst flott und leicht, mit wenigen effektvollen Meisselhieben, ähnlich wie an der Pamphile, gearbeiteten lockeren Haare, und in der zarten Behandlung der Parthien um das untere Augenlid und um die Mundwinkel herum.

Die beiden Statuen Taf. VII, 3 und V können wir nicht verlassen, ohne noch einen wesentlichen Gewinn zu verzeichnen, den uns ihr Studium verschafft hat. Indem wir die Entwicklung der Peplosfigur im Anfang des vierten Jahrhunderts kennen gelernt haben, steht nun mit einem male eine berühmte, uns in Kopieen erhaltene Statue eben dieser Epoche, die Eirene

---

[1]) Photographieen dieser Statue sind im Handel.

[2]) Vgl. Clarac, éd. Reinach p. 140, 5. 170, 1. 201, 7. 206, 7. 292, 5. 293, 7. 450, 1.

[3]) Die Ansicht von Flasch in Arndt-Amelung, Einzelverk. zu Nr. 836. 837, die Statue gehe auf Skopas zurück, muss ich für unmöglich halten.

des Kephisodotos nicht mehr vereinzelt, sondern durchaus verständlich innerhalb eines Kreises verwandter Erscheinungen da. Wir brauchen nicht mehr, wie ich früher that (Meisterw. S. 514), ein vereinzeltes Zurückgreifen auf ältere Formen zu einem bestimmten Zwecke anzunehmen, wir erkennen, dass die Abkehr von der Weise der Epoche des peloponnesischen Krieges, die Rückkehr zu denjenigen älteren Elementen, die der Natur entsprachen, das erneute treue Beobachten schlichter Wirklichkeit unter Beibehaltung der Grundzüge der älteren Typen, kurz, die ganze Eigenheit der Eirene eben die Epoche charakterisiert, welcher sie angehört, die Zeit um 370 v. Chr. Ausser den von uns besprochenen giebt es noch eine Reihe ihr nahestehender und der gleichen Zeit zuzuschreibender Werke; besonders sei auf den der Eirene nächst verwandten Torso von Keos (Arndt-Amelung, Einzelverk. Nr. 893) hingewiesen.[1]) Diejenigen aber, die vermeinten, von dem so deutlich sprechenden Kopfe absehend, auf Grund des Gewandes die Eirene in das fünfte Jahrhundert rücken zu müssen, haben von der wirklichen Entwicklung der Peplosfigur in jener Epoche, wie wir sie zu verfolgen versucht haben, keine zutreffende Vorstellung.

VI.

Kurz können wir uns fassen über die zwei letzten Figuren dieser Serie, Taf. VI, 1. 3. Die eine, Taf. VI, 1,[2]) zeigt ein in der Kunst des vierten Jahrhunderts bekanntes und besonders für Kore verwendetes Motiv. Der dünne Mantel, der fast die ganze Figur umhüllt, schmiegt sich an die Formen des Körpers an; er wird von dem linken Arme angedrückt, wo nun ein kleiner Bausch entsteht. Der Mantelrand ist ganz einfach in gerader Linie vom rechten Ellenbogen nach der linken Schulter hinübergezogen. Unter dem Mantel erkennt man auf der Brust den ionischen Chiton, der unten über den Füssen kaum ein wenig sichtbar wird. Die beiden Unterarme sind ergänzt, ebenso wie der rechte Fuss und die profilierte Basis. Der Kopf war besonders gearbeitet und eingesetzt; er ist verloren; der Hals ist neu und man hat einen fremden Kopf aufgesetzt,[3]) der indes auch von griechischer Arbeit ist; nur ist er sehr verdorben, Nase und Kinn sind neu und die Augensterne

---

[1]) Vgl. auch die Gruppe in Athen ebenda Nr. 707; ferner die Peloponnesos des Urkundenreliefs von 362 v. Chr., Friederichs-Wolters Gipsabg. 1162.

[2]) Höhe 1,11. Parischer Marmor. Aus Samml. Grimani. Auch an dieser wie an den anderen Figuren der Serie ist durch die Verwitterung von oben her deutlich, dass sie einst im Freien stand. Dütschke V, 108. Valentinelli Nr. 44.

[3]) Valentinelli erkannte, dass der Kopf fremd sei; Conze, Arch. Ztg. Bd. 30, S. 84, 44 wollte eine stilistische Verschiedenheit des Kopfes nicht zugeben.

scheinen auch erst nachträglich eingearbeitet. Hinter den Ohren fallen Drahtlocken herab; es ist ein Kopf hellenistischer Zeit von einer an die praxitelische sich anschliessenden Richtung, verwandt den von Amelung im Bull. comun. 1897, p. 117 behandelten Typen.

In die Rechte der Figur haben wir nach den erhaltenen Analogieen eine grosse Fackel zu ergänzen. Das Motiv der Statue gehörte zu den im vierten Jahrhundert besonders beliebten, und wir kennen zahlreiche Varianten desselben. Die ungebrochene gerade Linie des oberen Mantelabschlusses, wie wir sie hier sehen, ist die einfachste Erscheinungsform des Motivs, die dem Anfange des vierten Jahrhunderts angehört;[1]) dem fünften Jahrhundert ist es noch gänzlich fremd.[2]) Entsprungen ist das Motiv eben der oben charakterisierten neuen Richtung, welche einfache Wahrheit erstrebt und das Gewand zum klaren Ausdrucke des Körpers machen will. Nachher kam die Neigung, den zufälligen Reizen der Wirklichkeit eifrig nachgehend, eine Fülle vielgebrochener kleiner Falten anzubringen. Da konnte jener obere Abschluss nicht mehr befriedigen und ward nun in der mannigfaltigsten Weise umgestaltet. An diesen effektvollen Bildungen war, wie die Musenbasis von Mantinea beweist, Praxiteles, und zwar gewiss in erster Linie, beteiligt.[3]) Auch in diesen reicheren Formen ward das Motiv besonders gern für Kore verwendet.

Die Venezianer Statue dürfen wir der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts zuschreiben und sie mit grösster Wahrscheinlichkeit Kore nennen.

Die Statue Taf. VI, 3,[4]) von deren Zugehörigkeit zu dieser Serie ich mich erst nach wiederholter Untersuchung überzeugte, weicht von den anderen im Motive sehr ab und zeigt eine mir sonst durch keine Wiederholungen bekannte Gewandanordnung. Leider ist auch ihr Kopf verloren; er war besonders

---

[1]) Vgl. die Statue aus Karystos in Athen, Arndt-Amelung, Einzelverk. Nr. 716 (Le Bas, mon. fig. 26; Lepsius, Marmorstudien Nr. 140, B; Heydemann Nr. 206); sie stimmt mit der Venezianerin ziemlich genau überein; die Arme waren ebenso bewegt. Vgl. ferner die Kore des eleusinischen Reliefs bei Overbeck, Atlas d. Kunstmythol., Taf. 14, 4. Der linke Arm ist gesenkt bei der Statuette, ebenda, Taf. 14, 24, die wegen der in der R. erhaltenen Fackel wichtig ist. Des Fundortes wegen hervorzuheben ist auch die Statuette aus dem Demeterheiligtum von Knidos, ebenda, Taf. 15, 28. Andere ähnliche Figuren führt Klein, Praxiteles S. 364, Anm. 2 auf.

[2]) Amelung, Basis des Praxiteles S. 54 irrt, wenn er es in das fünfte Jahrhundert zurückführen will; die dort genannte Vase hat mit dem Motiv gar nichts zu thun, die Figur der Gruppe Barberini, Meisterwerke S. 397, ist römische Zuthat und der Torso von Klaudos gehört in spätere, wohl römische Zeit (vgl. Berl. Philol. Wochenschr. 1896, S. 243).

[3]) Vgl. die Ausführungen von Schneider, Jahrb. d. österr. Kunstsamml. 1894, S. 135 ff. und Amelung, Basis des Praxiteles S. 51 ff. Klein, Praxiteles S. 362 ff. führt allerlei Material an, doch ist es, wie immer in diesem Buche, ungenügend gesichtet, weshalb keine Förderung erzielt wird (vgl. Berl. Philol. Wochenschrift 1898, S. 303 ff.).

[4]) Höhe 1,01. Parischer Marmor. Aus Samml. Grimani. Dütschke V. 215. Valentinelli Nr. 151.

gearbeitet und eingelassen; der ihr jetzt aufgesetzte römische Porträtkopf ist antik, aber fremd, nur der Hals ist modern. Ferner sind der rechte Arm, die linke Hand mit dem Gewandzipfel, sowie die profilirte Basis neu. Im Nacken hinten sieht man lange herabfallendes loses Haar, das nach oben hin schmäler wird, wo es wahrscheinlich zusammengehalten war; jetzt ist das Ende oben überarbeitet. Das Haar ist auffallend streng mit parallelen Linien gebildet. Die linke Hand wird ursprünglich etwas anderes als das Gewand gehalten haben; unterhalb des jetzt Ergänzten befindet sich die Bruchstelle einer kleinen Marmorstütze am Gewande.

Die tiefe Gürtung des Gewandes und die Falten auf der Brust, die Art, wie das Spielbein heraustritt, und die gespannte Fläche zwischen diesem und den Steilfalten des Standbeins lassen noch die Tradition vom Ende des fünften Jahrhunderts erkennen; allein die Behandlung der Steilfalten und namentlich der schmale Mantel lassen keinen Zweifel, dass die Figur jünger ist. Auch sie wird in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts zu setzen sein, und von einem Künstler herrühren, der, von neuer und alter Richtung beeinflusst, die verschiedenen Elemente beider deutlich erkennen lässt. Eine interessante Parallele zur Stilisierung der Mantelfalten bietet ein Fragment der Tempelsculpturen von Epidauros (Kabbadias Nr. 146). Der Künstler unserer Statue hat sehr sorgfältig, aber etwas trocken und hart gearbeitet. Besonders auffällig sind die fast altertümlich behandelten Haare hinten. Der Künstler war vermutlich ein alter Mann, der noch spät sich etwas von den Modernen aneignete. In Athen ist das trocken und ledern, aber nach der Weise der phidiasischen Schule, nach 394 gearbeitete Denkmal des Dexileos ein gutes Beispiel der Sculptur eines Alten.

Dies ist die Serie der den äusseren Kennzeichen nach zu einem Funde gehörigen griechischen Statuen des Dogenpalastes, die, wie wir schon zu Anfang bemerkten, aus einem Demeter- und Kore-Heiligtum stammen müssen, wo sie als Votive einst im Freien aufgestellt waren. Wir haben sie Originalstatuen genannt, weil sie der Periode der produktiven griechischen Kunst angehören und weil sie nicht ältere berühmte Werke als solche kopieren. Allein, sie sind als Werke von Künstlern zweiten Ranges, denen die uns erhaltenen „Originale" ja meist anzugehören pflegen, nur Originale in bedingtem Sinne; sie sind mehr oder weniger abhängig von den grossen Hauptschöpfungen ihrer Epoche, die sie mehr oder weniger frei variieren. Die Demeter Taf. V schliesst sich offenbar ziemlich genau an ein bedeutendes Werk ihrer Zeit an. Die Statuen gehören also in die in meiner Abhandlung über Statuenkopieen I,

S. 5 (529) ff. unter 1—3 angeführten Rubriken, welche dem eigentlichen Kopieren verwandte Erscheinungen aus der älteren Zeit enthalten.

Wir haben gesehen, dass der Fundort nicht in Attika, sondern nur auf den Inseln oder an der Küste Kleinasiens gesucht werden darf. Da ist es denn sehr interessant, aber zu unserem bisherigen Wissen durchaus passend, dass die Kunst an diesem Orte während der zweiten Hälfte des fünften und der ersten des vierten Jahrhunderts mit der attischen aufs engste zusammenhing, ohne doch mit ihr identisch zu sein; ja, bei den älteren Stücken glaubten wir sichere Spuren peloponnesischen (sikyonischen) Einflusses zu erkennen.

VII.

Ich schliesse mit der Besprechung einer nicht zu jener Serie gehörigen, aber ebenfalls in Venedig befindlichen, ebenfalls unterlebensgrossen griechischen Gewandstatue. Sie scheint eine Atelier- oder Schul-Replik einer Artemisfigur zu sein, die auch in römischer Zeit geschätzt und kopiert worden ist.

Es ist die Taf. VII, 1 abgebildete, aus der Sammlung Morosini stammende, etwa 1/3 lebensgrosse Statue von parischem Marmor im Museo civico Correr zu Venedig. Ohne Zweifel kam sie aus dem griechischen Osten. Die prächtige Frische der Arbeit lässt keinen Zweifel daran zu, dass sie ein „Original“ des vierten Jahrhunderts ist. Sie ist glücklicherweise ganz unberührt erhalten; selbst der Kalksinter sitzt noch auf dem Marmor. Die Unterarme sind abgebrochen; der linke hing herab und war mit einer Stütze mit dem Torso verbunden; er hielt gewiss den Bogen, der rechte war erhoben und langte zum Köcher, um einen Pfeil zu holen. Der Kopf war mittelst eines Bronzedübels aufgesetzt, und zwar befindet sich die erhaltene Schnittfuge mitten im Halse. Diese Ansetzung, die von der gewöhnlichen Sitte, den Kopf mit dem Halse einzulassen, abweicht, gehört allem Anschein nach nicht etwa späterer Restauration an, sondern ist ursprünglich. Ebenso war der Deckel des Köchers, der jetzt fehlt, aufgesetzt. Der freie Hals zeigt, dass das Haar hinten aufgenommen war.

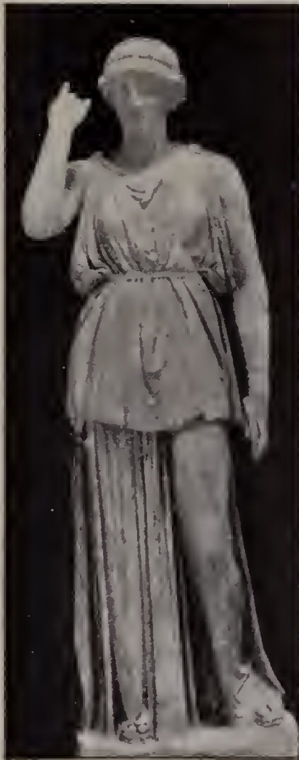
Die Figur eignet sich vortrefflich als Abschluss dieser Studie über Gewandfiguren; denn sie giebt ein schönes Beispiel der entwickelten praxitelischen Gewandbildung, und ein besonders lehrreiches, da die Grundlage ein alter phidiasischer Typus, der der Parthenos ist.

Es ist Artemis dargestellt, begleitet von einem Jagdhunde, der neben ihrem rechten Fusse sitzt (nur Hinterkörper und Vordertatzen sind erhalten);

sie trägt den ionischen Linnenchiton, der nur an den Aermeln zu Tage tritt, und den dorischen Peplos, der über dem langen Ueberschlag gegürtet ist. Das Köcherband schneidet quer über die Brust, bringt jedoch nicht viele Falten hervor, indem der Gürtel unmittelbar unter den Brüsten sitzt und die Faltung des Gewandes bestimmt. Der Gegensatz des wollenen Peplos und des Linnenchitons ist da wo beide aneinander stossen sehr deutlich hervorgehoben, indem der Peplos gerade hier in einige schwere massige Falten bricht. Der Kopf war ein wenig nach ihrer Rechten gewendet, nach der Seite des Standbeines; der linke Fuss ist wie bei der Parthenos nicht im Schritt zurückgezogen, sondern nur zur Seite gesetzt.

In der That ist die Gesamtanlage vollständig von der Parthenos entlehnt; allein die Ausbildung des Gewandes ist eine durchaus andere, und zwar, wie die Musenbasis von Mantinea beweist, eine rein praxitelische. Die hohe Gürtung, den ionischen Chiton unter dem dorischen Peplos und die Falten, die letzterer auf der Brust bildet, finden wir ganz ebenso an jener Basis (vgl. besonders die Muse, die den Arm einstützt, dann auch die mit der Mandoline). Auch der untere Teil des Gewands von den Knieen abwärts ist an jener den Arm einstützenden Muse sehr ähnlich, nur ist an unserer Figur das Stauen und Bauschen, das die grossen geraden Faltenzüge unterbricht und den neuen Stil so recht charakterisiert, noch entschiedener durchgeführt als dort. Natürlich fällt auch hier vom linken Knie die Steilfalte herab, die wir schon in dem Uebergangsstil zu Anfang des vierten Jahrhunderts wieder aufgenommen sahen. Für die besonders reich, in einer Fülle lebendiger kleiner Falten durchgeführte mittlere Parthie unserer Figur bieten die mit Mänteln bekleideten Musen jener Basis keine Analogie. Dafür sind uns in Kopieen analoge Werke erhalten; vor Allem zu nennen ist die Athena von Woburn Abbey, die ich Ueber Statuenkopieen I, Taf. VII, S. 46 (570) veröffentlicht habe; der Gewandüberfall unterhalb der hohen Gürtung ist hier besonders ähnlich. Weniger ähnlich, wie es scheint in hellenistischem Sinne übertrieben, ist der Athenatorso aus Ephesos, den Amelung, Basis d. Praxiteles, S. 23 behandelt hat; zu vergleichen ist auch ein unterlebensgrosser Apollotorso im hochgegürteten Gewande in Athen, der eine mässige Originalarbeit des vierten Jahrhunderts ist (Arndt-Amelung, Einzelverk. Nr. 708). Zwar ungegürtet, aber doch ausserordentlich verwandt ist indes vor allen jene in vielen Kopieen, am vollständigsten in einer Dresdener erhaltene Artemis, die durch ihren Kopftypus und dessen unmittelbare Aehnlichkeit mit der Knidierin als sicher praxitelisch erwiesen wird (Meisterwerke S. 554; Samml. Somzée, zu Nr. 32). Der Gewandstil ist, soweit die meist groben Kopieen ihn erkennen lassen,

derselbe wie an unserer Figur, und die Anordnung des Ueberfalls, Stellung und Haltung sind überaus ähnlich, und doch ist durch leichte Veränderungen eine ganz neue und ungleich originellere bedeutendere Schöpfung daraus geworden. Der alte Parthenostypus, der dort noch als Grundlage genommen ward, ist hier ganz aufgegeben; die Gürtung fällt weg und das frei fallende Gewand entwickelt seinen vollen Reiz; auch kommt nun das Köcherband erst recht als künstlerisches Motiv zur Geltung; das Standbein ist vertauscht und der Kopf wendet sich entsprechend nach links; die Bewegung der Arme, die beibehalten ist, wird nun lebhafter und giebt anmutigere flüssigere Linien.



Vatican.

Es ist nicht zu bezweifeln, der Dresdener Artemistypus, den wir Praxiteles selbst zuschreiben dürfen, ist ein Fortschritt, eine selbständige neue That, die jenen anderen Typus als einen älteren zur Voraussetzung hat. Allein dieser zeigt in der Gestalt der Venezianer Figur eine mindestens ebenso weit im neuen Sinne praxitelischer Kunst entwickelte Gewandbehandlung.

Hier wird eine Thatsache wichtig, die wir bisher noch nicht erwähnt haben: mehrere römische Kopieen (s. beistehend)[1]) lehren, dass es eine nicht unberühmte, etwas unterlebensgrosse (aber doch unserer Venezianerin an Grösse wesentlich überlegene) Statue gegeben haben muss, die ganz der unsrigen glich, nur im Stile ein wenig älter war, so wie wir es für ein jener praxitelischen Schöpfung vorausgehendes, dem Anfang des vierten Jahrhunderts angehöriges Werk

---

[1]) Die obenstehend abgebildete Figur ist die Artemis des Braccio Nuovo im Vatican, Helbig, Führer Nr. 20; Meisterwerke S. 88, 5, wo das Original in den Anfang des vierten Jahrhunderts gesetzt ist; auffallenderweise will Amelung, Basis des Praxiteles S. 22 die Beziehung zum Parthenostypus leugnen. Unmöglich scheint mir die Annahme von Studniczka, Berl. Philol. Wochenschr. 1895, Sp. 724, der Kopf sei zugehörig und das Ganze die Kopie einer phidiasischen Artemis. Allerdings bestätigt mir E. Petersen auf meine Anfrage freundlichst, dass „die Zugehörigkeit des Kopfes nicht bestimmt in Abrede gestellt werden könne"; noch weniger aber kann sie etwa bestimmt behauptet werden; zwischen Kopf und Rumpf ist eine grössere Zone modern in Gips ergänzt. Die stilistische Differenz entscheidet gegen die Zugehörigkeit. — Die Isis aus Beirut in Berlin stimmt im Gewand genau mit der vatikanischen Statue, nicht mit unserer Venezianer; an ihr ist der r. Oberarm erhalten (der am vatikanischen Exemplar modern ist); er ist gesenkt. — Eine dritte Wiederholung habe ich in Turin notiert; der Kopf fehlt auch hier; er war zum Einsetzen (Dütschke IV, Nr. 69).

voraussetzen müssen.[1]) Hier ist das Vorbild der Parthenos noch etwas deutlicher bewahrt; noch sitzt die Gürtung tiefer; der ionische Chiton fehlt; der Gegensatz des Gewands über dem Stand- und Spielbein zeigt noch deutlich den Nachklang der Schule des Phidias, wenn auch die neuen nach der Natur studierten kleinen Faltenbrechungen hier wie am Ueberschlag schon ihren Einzug gehalten haben.

Wir stehen vor einem sehr interessanten Falle: die römischen Kopieen bewahren uns ein namhaftes Original; das erhaltene „Originalwerk“ aber — die Venezianer Figur — giebt eine etliche Dezennien später als jenes erschlossene wirkliche Original von einem in dem mittlerweile voll ausgebildeten praxitelischen Gewandstil geübten Künstler zweiten Ranges gemachte freie Nachbildung desselben.

Die Venezianer Statuen, deren Betrachtung wir hiermit beschliessen, sind alle keine Meisterwerke; sie sind alle keine neuen grossen Schöpfungen, sondern stehen innerhalb fester Traditionen, die von leitenden Meistern ausgingen. Allein, sie haben den unschätzbaren Vorzug, wenn nicht „Originale“ im vollsten Sinne zu sein, doch noch so heissen zu dürfen, weil sie mitten inne stehen im frischen klar dahinrollenden Strome der grossen schöpferischen Periode der griechischen Kunst, weitab von den stehenden faulen Gewässern der, uns Armen freilich, nicht minder unschätzbaren römischen Kopieen.

Anhang.

Ueber ein griechisches Votivrelief in Venedig.

Aus derselben Sammlung Grimani, der die Mehrzahl der oben behandelten Statuen entstammt, kam auch das köstliche Votivrelief in den Dogenpalast, das ich im Artikel Herakles in Roscher's Lexikon d. Myth. I, Sp. 2156, Z. 40 ff. besprochen habe (die Hauptfigur ebenda, Sp. 2157, in Abbildung; in Abgüssen verbreitet; gute Photographieen im Handel). Die Untersuchung des Originals ergab mir einige interessante Resultate.

Das Relief war mir immer besonders merkwürdig, ja unerklärlich gewesen durch die realistisch behandelten Baumstämme und die detaillierte Ausführung der Architektur, die zu dem reinen Stile phidiasischer Epoche, den die Figuren tragen, so gar nicht stimmen wollte. Bei genauer Betrachtung zeigte sich mir nun, dass das Relief einer starken Ueber-

[1]) Studniczka a. a. O. vergleicht die Artemis der Reliefs Coll. Barracco Taf. 50 und Arch. Anz. 1894, S. 26; diese zeigen den Typus in noch etwas älterer, der Parthenos noch mehr ähnlicher Fassung; sie sind nicht auf das in den Kopieen erhaltene Werk zurückzuführen.

arbeitung in der Renaissancezeit zum Opfer gefallen ist, die nur glücklicherweise vor den menschlichen Figuren ehrfürchtig Halt machte und ihre herrlichen Köpfe unberührt liess. Die ursprüngliche Oberfläche ist ganz verwittert. Von den Bäumen ist das Unterteil unter und neben dem Stier mit der alten Oberfläche erhalten, die oberen Teile aber sind völlig umgearbeitet; es ist der Reliefgrund hier tiefer ausgehauen worden und die Bäume wurden mit Riefelung versehen; die Stämme waren ursprünglich glatt und gewiss bemalt. Ebenso wurde der ganze Tempel überarbeitet: die sämtlichen Quaderfugen sind modern und an den Säulen ist es die ganze Kannelierung. Rekonstruiert man den alten Zustand, so verliert das Relief alles Seltsame und reiht sich an bekannte Erscheinungen an. — Der Marmor ist pentelisch und das Relief, wie ich schon a. a. O. bemerkte, gewiss attischen Ursprungs. Ich erwähne schliesslich, dass meine a. a. O. begründete Deutung der Hauptfigur als Herakles mit dem Löwenfell am Originale ganz zweifellos ist; es ist schwer zu verstehen, wie Conze, Arch. Ztg. Bd. 30, S. 88, 200 das Löwenfell für Chlamys und Petasos, Dütschke V, 264 für Chlamys und Hut mit emporstehenden Spitzen und Wolters, Gipsabg. 1134 für Gewand und Mütze (*ἀλωπεκίς*) ansehen konnten, nachdem schon der treffliche Valentinelli (Nr. 200) das Löwenfell erkannt hatte; derselbe hat auch schon wenigstens am Tempel die Ueberarbeitung bemerkt, die den Späteren entging.

Zum Schlusse sei noch auf ein anderes Beispiel einer modernen Ueberarbeitung hingewiesen, welche bisher der Erklärung fruchtlose Mühe gemacht: auf dem zuletzt von Heydemann, Mitteil. aus d. Antikens. in Oberital., S. 7 behandelten Relief des Giardino Giusti zu Verona (O. Jahn, Bilderchroniken Taf. 2, 6) ist nicht nur der Kopf der sitzenden Frau ganz überarbeitet, sondern auch die seltsame, teils als Maske, teils als Gorgoneion erklärte Fratze in der Mitte verdankt nur moderner Ueberarbeitung ihr Dasein; ursprünglich war hier nur ein Schild dargestellt, der sich auf den Heros bezieht; das Relief ist hellenistisch und gehört ins zweite Jahrhundert vor, nicht wie Heydemann angiebt, nach Chr.

Verzeichnis der Tafeln.







LICHTDRUCK DER VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN



LICHTDRUCK DER VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN



1.



2.

LICHTDRUCK DER VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN





LICHTDRUCK DER VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN



1.



2.



3.

LICHTDRUCK DER VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN



1.



2.



3.

